كلمة العدد

يطالعنا العدد الثالث من مجلة الباحث وقد عرفت جامعتنا تحوّلا على رأسها؛ فقد ودّعنا المدير السابق المنتهية مهامه، واستقبلنا رئيس الجامعة الجديد البروفيسور جمال برطال الذي نهنئه ونهنئ أنفسنا على تعيينه؛ ونتمنى له إزاء هذا التكليف كل التوفيق والسداد من أجل تنمية مجتمعنا علميا، وثقافيا، وأخلاقيا. ولندعو جميع الإخوة هنا للعمل لبلوغ ما نطمح إليه من ازدهار وتقدم. ولعل إحدى أدواته هذه المجلة التي بين أيدينا...

يتناول هذا العدد كسابقيه جملة من الموضوعات: في اللغة، وفي النقد والأدب، وفي الفكر. أما الموضوعات اللغوية فقد لفت انتباهنا فيها على وجه الخصوص فكرة جريئة غير مسبوق إليها صاحبها، يدعو فيها إلى الاستغناء عن الدوائر العروضية للخليل بن أحمد بغية تبسيط الدرس العروضي، وجعله أكثر مطابقة للواقع الشعري. وعلى إثره يأتي مقال فيه نظرة إلى التعدد اللساني، يعتبره المؤلف اختلالا في المجتمع يؤثر في هويته وفي سياسته التعليمية والاقتصادية. وأما المقال الموالي فكان موضوعه السياق والمقام وأثرهما في بناء المعنى وتحديده عند الجاحظ في الكلام الشفوي أو المكتوب. وأما مقال الترجمة الأدبية بين مغامرة الإبداع وصعوبات اللغة، ففيه منحى يعتبر الترجمة الأدبية عملا إبداعيا بامتياز. وأما المقال الأخير في هذه المجموعة، ففيه دعوة إلى عدم اعتبار الاستشراق أنه شر مطلق أو خير مطلق؛ فقد ساهم، على اختلاف الخلفيات والأهداف، في إبراز تراثنا العريق، وإفادة الباحثين العرب في عصرنا بالمنهجية والعلمية.

وقد افتتح موضوعات النقد والأدب مقال كان بحثا سيميائيا تأويليا في الدلالات الخفية في البوح المرصود بالفيوضات الروحانية في قصيدة "دموع الحلاج" لمحمد علي شمس الدين. وتبعه مقال يدرس الصورة الأدبية من خلال التبادلات الثقافية للشعوب المتجلية في النصوص الأدبية، ورصدها في الأدب المقارن. وتبع المقال قراءة بسيطة في بعض مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة وأنساقهما. أما مقال هوية الضمير في الدلالات وبناء التأويل؛ الهوية الدلالية لضمير المتكلم "أنا" فيستحق التوقف عنده: إذ هو موقف عجيب ينطلق من فكرة أن الحروف ذوات، ومنها الضمير "أنا"، وأنه يجب البحث في صفاتها وماهيتها كعلامة سيميائية، وكمفتاح للتأويل. وأن للعلامة أبعاد ثلاثة: الشكل، والمحتوى، والاستعمال. فالشكل الهندسي لـــ "أنا"، هنا، له دلالة رفعة الألف وشموخه وقيامه وصعوده مثل الخطيب، ونزوعه لتملك القوة والاستعلاء، وقيوميته على النون التي تمثل نصف دائرة الكون المرئي المحيطة بنقطة ابتداء الموجودات؛ وهكذا فالدلالة لا تنجلي عند الترسبات السطحية للخطاب...؛ وللمؤلف البدء، والبقية.

وأما القسم الأخير من المجلة فقد خصص لموضوعات الفكر والعلوم الإنسانية. تناول أول مقال فيه العلاقة بين الأدب وعلم النفس؛ فمن اهتمامات التحليل النفسي النظر في كيفية استفراغ تلك الشحنة النفسية لتفسير عملية الإبداع الأدبي. ويأتي بعده مقال التوظيف النرجسي لدى الحالات الاكتئابية، على أنه اختلال توازن في نفسية الفرد نتيجة ضغط الأحداث اليومية، وليختتم كل ما تقدم مقال هو مقاربة في تحليل السلوك الصفي للتلميذ المنبوذ.

وبهذه المقالات المتنوعة نأمل تنشيط المحيط العلمي والفكري لجامعتنا بأفكار يتوقع منها الاتصال، والتلاقح لانتاج منظومة فكرية.

نائب رئيس التحرير

مسعود بن محمد دادون

نظام الدوائر وأثره السلبي في الدرس العروضي

د. بشير بديار

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة عمار ثليجي

يتناول هذا البحث نظام الدوائر الذي أبدعه الخليل ومختلف أنظمة الدوائر التي تلته. ومناقشتها وبيان أنه يمكن الاستغناء عنها لتبسيط الدرس العروضي دون المساس ببناء الخليل للبحور.

لم يكتف الخليل باشتقاق التفعيلات من بعضها بعضا بل إنّ هذه العملية أوحت له بعملية اشتقاق البحور من بعضها بنفس الطريقة أيضا فجعل خمسة أبحر أصول وعشرة أبحر فروع وزّعها على خمس مجموعات كل مجموعة تحيط بدائرة جعل حول محيطها بحرا أصلا يبتدئ في الغالب بوتد، ثم يفك من مفاصل أسبابه وأوتاده المتتالية بحورا مستعملة وأخرى مهملة وهي كالتالي[1]:

دائرة المختلف (الطويل):

تضم الطَوِيلَ: (فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ). ويشتق منه الأبحر التالية:

ـــ المَدِيدُ: (فَاعِلاَتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاَتُنْ فَاعِلُنْ)؛

ـــ البَسِيطُ (مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ)؛

دائرة المؤتلف: (الوافر)

تضم الوَافِرَ(مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ) ويشتق منه:

ـــ الكَامِلُ (مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ)

دائرة المجتلب: (الهزج)

تضم الهَزَجَ (مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ) ويشتق منه:

الرَّجَزَ(مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ)؛ الرَّمَلُ(فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ)

دائرة المشتبه (السريع)

تضم السَّرِيعَ (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاَتُ) ويشتق منه:

ـــ المُنْسَرِحُ (مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاَتُ مُسْتَفْعِلُنْ)؛

ـــ الخَفِيفُ(فَاعِلاَتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلاَتُنْ)؛

ـــ المُضَارِعُ (مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن)؛

ـــ المُقْتَضَبُ (مَفْعُولاَتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ)؛

ـــ المُجْتَثُّ (مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ) .

دائرة المتفق:(المتقارب) تضم المُتَقَارِبَ (فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ) ويشتق منه:

مهمل: (فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ) عند الخليل وسمي فيما بعد المُتَدَارَكُ.

وما يلاحظ في هذه الدوائر أن الخليل جعل البحور الأصول كلها يبدأ الجزء الأول فيها بوتد إلا دائرة السريع الذي تبتدئ أجزاؤه بسبب، وقد خالفه بعض العروضيين فجعل المضارع (مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن) 2 أصلا[2] حتى تكون الأجزاء الأصول الأربعة هي منطلق كل دائرة.

السكاكي ونظام الدوائر:

لقد أوحى التبريزي إلى السكاكي (626هـــ) فكرة اختصار الدوائر الخمسة للخليل في دائرة سحرية واحدة [3]. وبعزائم العلة والزحاف انبرى ليشتق منها كل البحور حيث جعل الوافر هو الأصل بتقديره مثمنا بتكرار (مُفَاعَلَتُنْ) أربع مرات في كل شطر وفرع منه جميع البحور الباقية وكلها مثمنة غير أنه يستعمل تارة التفعيلة سالمة وتارة يدخل عليها الزحاف ثم يدخل عليها العلة ليتسنى له اشتقاق التفعيلات ذات السبب الخفيف السباعية والخماسية وهذا توضيحها:

أ . التفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ) سالمة :

ـــ مُفَاعَلَتُنْ × 8 = <u>الوافر</u> ويشتق منه عَلَتُنْ مَفَا = مُتَفَاعِلُنْ × 8 = <u>الكامل</u>

ب. التفعيلة مفاعلتن مزاحفة: معصوبة أي مفاعَلْتُنْ فتنقلب إلى مفاعيلن ويستخرج منها: ـــ مفاعيلن× 8= الهزج

ـــ عيلن مفا = مستفعلن × 8 = الرجز

ـــ لن مفاعي= فاعلاتن × 8= الرمل.

ج. التفعيلة مفاعلتن مزاحفة معتلة: يدخلها زحاف العضب في كل الأجزاء فتصير مفاعلْتن أي (مفاعيلن) بينما تدخل علة الحذف في نصف أجزائها أي الثاني والرابع والسادس والثامن فتصير مع الزحاف مفاعيلن ومُفَاعَلْ أي فعولن فيستخرج منها:

ـــ (فعولن+ مفاعيلن) × 4 = بحر الطويل.

ـــ لنْ مفاعيلن فعو = فاعلاتن فاعلن× 4= المديد؛

ـــ عيلن فعو لن مفا= مستفعلن فاعلن× 4= البسيط؛

ـــ مفاعيلن+ فعولن= بحر مهجور [4] (مقلوب الطويل)؛ ومنه يستخرج المقتضب كالآتي: فاعيلن فـَ +عولنْ مَـــفا + عيلن فعو = مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن = المقتضب وقد جعله أصل دائرة المشتبه فمنه يستخرج:

ـــ المجتث: مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن.

ـــ السريع: مستفعلن مستفعلن مفعولات؛

ـــ المنسرح = مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن؛

ـــ المضارع = مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن؛

هذا رأي السكاكي في كيفية اشتقاق البحور من بعضها قسرا، لتحقيق فكرة التبريزي. ومما يلاحظ أنه جعل أصل كل البحور مثمن الأجزاء، واستعان بالزحافات والعلل، مما يعقد عملية الفك حيث تبدو طريقة الخليل أسهل بكثير منه.

دوائر مصطفى حركات:

ذهب الدكتور مصطفى حركات إلى جعل الدوائر ضعفين أي عشرة حيث أهمل المهمل وأثبت فقط المستعمل من البحور – (استعمل الرموز التالية: س=سبب خفيف؛ سَ=سبب ثقيل؛ و=وتد مجموع؛ وَ=وتد مفروق) – وهذه دوائره:

أ. دائرة الطويل (وس وس س)4، و ينفك منها بحر واحد وهو البسيط (وس وس س) 4 وقد جعل رقم4 وكل الأرقام الباقية أسًّا وكان يجب أن يجعلها عاملا .

ب. دائرة الوافر : (و سَ س)6 ينفك منها الكامل (سَ س و) .

ج. دائرة مجزوء الوافر:(و سَ س)4 تحتوي على مجزوء الكامل (سَ س و)4.

د. الرجز التام (س س و)6 و الرمل التام (س وس)6 ينتميان إلى دائرة واحدة .

هـــ. دائرة الهزج : (و س س) 4 تحتوي على الرجز المجزوء(س س و) 4 والرمل المجزوء (س و س)4.

و. دائرة المنسرح التام تحتوي على الخفيف التام .

ز. المتقارب وحده في دائرته .

ح. المتدارك وحده في دائرته .

ط. دائرة المضارع ((وس س) (وَ س س)) 2 تحتوي على المقتضب ((س س وَ) (س س و))2 ، والمجتث ((س وَ س) (س و س)) 2 ومجزوء المنسرح ((س س و) (س س وَ)) 2 ومجزوء الخفيف((س و س) (س وَ س))2 .

ي. دائرة المديد ((س و س)(س و)(س وس)) 2 تحتوي على المجزوء البسيط، والرمل الثاني، والسريع .

ويرى مصطفى حركات أن هذا التصنيف الجديد يظهر دوائر جديدة في العروض علاقتها أقرب بالأوزان المستعملة في شكلها القريب من الواقع فضلا عن الأوزان النظرية.

لا شك أنّ هذه الدوائر العشرة هي أقرب للأوزان المستعملة وهي عندي أحسن من دوائر الخليل غير أنّ الإكثار من الأصول لا يخدم الدرس العروضي ولو كان هدف الدوائر أن تكون أقرب من الأوزان المستعملة لكان من الأحسن جعل ست عشرة دائرة تكون لكل بحر دائرة مضبوطة مطابقة لوزنه المستعمل.

ـــ فائدة الدوائر :

يرى بعض العروضيين أن الدوائر لها فوائد جمة ومن المعاصرين الذين حاولوا إبراز قيمتها الأستاذ مصطفى حركات حيث يرى أن لها ميزتين هما:

1. بفضلها يظهر لنا أن أوزان الشعر العربي لم تبرز بطريقة عشوائية إلى الوجود بل هي داخلة في نظام عامّ هو النظام الدائريّ.

2. كونها طريقة تعليمية تجذب لمعرفة الأوزان تغني ((عن الحفظ وتمكننا من استنتاج أوزان البحور وتذكرها في حالة النسيان))[5].

نقد نظام الدوائر :

ــ إن الميزة الأولى التي ذكرها مصطفى حركات توحي بأن العرب لما بدأوا بقول الشعر لم يبدعوا الأوزان بطريقة عشوائية، بل كان نظام الدائرة باشتقاق البحور من بعضها بعضا حاضرا في أذهانهم، وهذا أمر لا دليل عليه لأنه يفترض أن الأجزاء كانت موجودة ومعروفة لدى الشعراء وأن الخليل ليس هو مبتدع، ومؤسس علم العروض و لم يقل بهذا أحد[6] ؛

ــ أما الميزة الثانية فليست صحيحة لأنه لا يمكن بأي حال الاستفادة من الدوائر إلا بمعرفة الأجزاء أولا ثم البحور. ولا يمكن لأي شخص يجهل البحور أن يشتق البحور ويعرف منها المستعمل والمهمل ويحدد أسماءها التي وضعها الخليل.

إن نظام الدوائر الذي أبدعه الخليل- وإن كان يدل على عبقريته- فإنه تعرض للنقد منذ شيوع علمه حيث قال فيه النظّام أستاذ الجاحظ ((فتنته دوائره التي لا يحتاج إليها غيره))[7] ، وذهب أحد المحدثين وهو العياشي إلى نفس رأي بقوله أن ((وضع الدوائر الخمسة عمل زائد، ضرره أكثر من نفعه))[8] حيث يمكن لاستغناء عنها .

ويمكن أن نقول بصراحة أن نظام الدوائر جنى على الدرس العروضي من عدة جوانب نجملها في ما يلي:

ـــ أثقل الدرس العروضي ببحور مهملة (ستة أبحر) لا أثر لها في الواقع الشعري؛

ـــ أثقل الدرس العروضي بأوزان نظرية تختلف قليلا عما هو موجود في الواقع الشعري فعوض أن يباشر الدّارس أجزاء البحر المستعملة يفرض عليه أن يبدأ بالوزن النظريّ الذي يختلف في بعض الأحيان عن الوزن المستعمل سواء من ناحية شكل الأجزاء أم من حيث عددها في الشطر ولا يخفى ما ينتج عن هذا من تبعات تثقل الدرس العروضي وتعقده بحيث يستوجب اعتبار العروض الأولى في البحر إما معتلة، ومزاحفة وإما مجزوءة قياسا بأصل وهميّ للبحر غير موجود في الواقع مثل :

ـــ السريع أجزاؤه النظرية: (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاَتُ) 2 والغريب في هذا أن مفعولاتُ في الضرب لا تكون سباعية أبدا لأجل أن العرب لا تقف في آخر البيت على متحرك بل تشبع الحرف الأخير سواء كان حرف الروي أو هاء الوصل فتكون إذا نظريا على وزن مفعولاتن ثمانية، ويضاف إلى هذا كون أجزائه المستعملة في الواقع هي :مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

ـــ الهزج فهو نظريا بحر تام وزنه :(مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ) 2 ووزنه المستعمل بالقياس إلى النظريّ مجزوء : مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

ويقاس على الهزج المضارع و المقتضب و المجتث و المديد ؛

ـــ أوجب نظام الدائرة تبويبا خاصا لدرس البحور حيث التزم العروضيون بهذه الدوائر في ترتيب البحور داخلها فبدأواْ أولا بدائرة المختلف فدرسوا الطويل والمديد والبسيط، ثم دائرة المؤتلف فدرسوا الوافر والكامل ثم دائرة المجتلب فتعرضوا للهزج والرمل فالرجز ثم

دائرة المشتبه فتعرضوا للسريع والمنسرح والمقتضب والمضارع والمجتث وأخيرا دائرة المتفق فتعرضوا للمتقارب وأضافوا له المتدارك، والغريب أن الكثير من المحدثين والمجددين وعلى رأسهم مصطفى حركات يتبعون هذا الترتيب في تآليفهم ودروسهم.

إن دراسة البحور على هذا الترتيب ليس من الناحية التعليمية بمفيد حيث يواجَه الدارس أول ما يواجَه ببحور مركبة كالطويل، والمديد، والبسيط، وتترك في الأخير البحور الصافية البسيطة كالمتقارب أو الهزج، والرجز، والرمل، ولم يتفطن إلى هذا من القدماء إلا الأمين المحلي (تـــ 673هـــ) الذي بدأ بدائرة المتّفق ثم المجتلب، ثم دائرة المؤتلف، ثم المختلف، وأخيرا دائرة المشتبه[9] .

ــ افتعال بحر منفرد، وهو السريع لجعله على رأس دائرة مع تغيير جزئه الأخير من كل شطر، وكان الأحسن دمجه في الرجز. فقد جعل الخليل فاعلن منتزعة من مفعولات، وكان بالإمكان اشتقاقها من مستفعلن، وهذا جدول حاولت فيه أن أردّ مختلف الأضرب والأعاريض المستعملة في السريع إلى الجزء مستفعلن في الرجز:

أَضرب السريع وأعاريضه	زحاف وعلة مَفْعُولاَتُ عند الخليل	زحاف وعلة مُسْتَفْعِلُنْ عندنا
فَاعِلُنْ	الطيّ والكسف	الطّيّ و القطع
مَفْعُولاَنْ	الوقف	القطع والتذييل[10]

فَاعِلاَنْ	الطيّ والوقف	الطّيّ والقطع والتذييل[11]
مَفْعُولُنْ	الكسف	القطع
فِعْلُنْ	الصّلم	الحذذ
فَعِلُنْ	الخبل والكسف	الخبل وفالقطع

وبهذا يسقط بحر السريع و يدمج بسهولة في بحر الرجز، وقد فعله عمليا أصحاب المنظومات العلمية في القديم في أرجوزاتهم. وما يلاحظ في بحور الخليل هو أنها كلها يمكن أن تعرف بالجزءين الأولين إلا الرجز والسريع لتطابقهما في الجزء الثاني من كل شطر، وهذا ما يدعم مذهبنا في دمجهما في بحر واحد.

وفي الأخير إن الاستغناء عن الدوائر يبسط الدرس عروضي ، ويجعله أكثر مطابقة للواقع الشعري فعوض أن يحدد الهزج مثلا بأن أجزاءه (مفاعيلن) ثلاث مرات في كل شطر وله عروض واحدة مجزوءة صحيحة نحدده بأن عروضه أجزاؤها مفاعيلن مرتين في كل شطر وكذلك مع السريع فتحديده بأن أجزاءه (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاَتُ) في كل شطر وله وعروضه الأولى مطوية مكسوفة أو مكشوفة ولها ضرب مثها، نقول باختصار أن أجزاءه (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ) في كل شطر نتخلص من الطي و الكسف أو الكشف. وإن اعتبرناه رجزا فنجعل أضربه مطوية ومقطوعة ومذيلة أومحذوذة أو مخبولة ونتخلص من بحر السريع تماما.

اللسان بين الأحادية والثنائية والتعدد
دراسة سوسيولسانية

مجاهد ميمون

كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة سعيدة

توطئة :

لقد اعتبرت أحادية اللسان في بعض المجتمعات إلى وقت قريب الحالة الطبيعية التي يجب أن تسود داخلها. أما التعدد اللساني فنظر إليه دوما على أنه حالة اختلال.الأمر الذي خلق نوعا ما حالات من الاحتقان في هذه المجتمعات، بالنظر إلى أن بعض المجموعات اللغوية رأت في اعتماد الدول أو المجتمعات التي كانت تعيش فيها لسانا واحدا، ضربا من التهميش لها ومساسا بهويتها، والأكثر من ذلك عدم الاعتراف بوجودها أصلا. والمجتمعات الكثيرة التي لم تعالج هذه الظاهرة بطرق تضمن التعايش بين المجموعات داخل المجتمع الواحد، رأت وحدتها وتماسكها الاجتماعي مهددا بالانهيار إن لم ينهار بعضها.

انطلاقا من ذلك صارت قضيتا الأحادية والتعدد اللساني قضيتين مفصليتين في الدراسات المعاصرة ولاسيما في مجال السوسيولسانيات، وأصبح الاهتمام بهما كثيرا، خاصة في مجال وضع السياسات اللغوية والتخطيط اللساني وقد سبق الإشارة إلى ذلك، وأصبح الباحثون يولونهما اهتماما كبيرا، انطلاقا من التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية والفكرية التي بدأ العالم يعيشها بدء من بداية القرن الماضي وحتى الآن.

والواقع أن الخوض في هذين القضيتين، أصبح أكثر من ضروري في وقتنا الحالي، لأن أنشطة عديدة صارت تهتم بذلك، خاصة نشاط تعليمية اللغات. إذ أصبح ملحا أكثر من أي وقت مضى ضرورة التفكير الجيد في اللسان التي يجب اختياره لتعليمه، وبحث غايات ذلك جيدا. حتى أن الأمر تجاوز بعض الأحيان قضية الهوية، ليتحول إلى قضية اقتصادية وسياسية محضة.

1ـــالأحادية بين المفهوم والواقع:unilinguisme ,monolinguisme

الأحادية اللسانية والأحادية اللغوية والتفرد اللساني أو التفرد اللغوي، كلها مصطلحات تستعمل حين وصف مجموعة أو مجتمع لا يستعمل إلا لسانا واحدا، ولا يتصل أفراده ولا يتعاملون إلا بهذا اللسان، فهو الوطني وهو الرسمي وهو وحده المجسد لهوية هذا المجتمع ووجوده وتفرده.

إننا إذا تتبعنا الإحصائيات الموثوق بها والتي دأبت على البحث في عدد الألسن وجغرافيتها، نجد أنها قلما تتفق على عدد واحد, إلا أن العدد الذي يتردد بكثرة هو خمسة آلاف لسانا.وبعملية حسابية بسيطة سيتضح لنا أن أغلب الدول في العلم دول متعددة

الألسن، أو ثنائية اللسان في أقل تقدير لها، وذلك إذا انطلقنا من أن عدد الدول يزيد على المائتي دولة، ولو أن هذا العدد، يخضع نفسه لما يحدث من تغيرات في العالم، فدول تظهر وأخرى تمحى[1] وهكذا. ومنه نجد أن متوسط كل دولة هو خمسة وعشرون لسانا " وإن كان هذا رقما تقريبيا لأنه في حين توجد دول يتحدث سكانها مائتي لغة مثل جمهورية الكونغو الديمقراطية..والهند فهناك دول أخرى تقترب من كونها أحادية اللغة، مثل إيسلندا ورواندا "[2]

إن قراءة بسيطة فيما سبق تجعلنا نستنتج أن الدول الأحادية اللسان قليلة جدا في العالم، و أن ظاهرة التعدد اللساني هي الطاغية، لدرجة أن البعض يرى أنها الظاهرة الأصل، ولو أن البعض الآخر له رأي مخالف[3] لذلك تماما.

إن الدول الأحادية اللسان لا تمثل إلا نسبة ضئيلة مقارنة مع الدول المتعددة اللسان. وقد أحصى المختصون حوالي 29 دولة في العالم كله أحادية اللسان. لكنها دول تختلف في وضعها السكاني والاقتصادي. ومن الدول الكبرى التي تعد أحادية الكوريتان وكوبا والبنغلاديش والبرتغال والبراغواي والأوروغواي ولبنان. وهناك دول أخرى لكنها قليلة العدد الأمر الذي يجعل الحالة عادية.

إنه وعلى العكس مما يظن البعض فإن دولا عربية كثيرة تعيش تعددية لسانية على غرار منطقة المغرب العربي وسوريا والعراق وغيرها. رغم أن العربية هي اللغة الوطنية واللسان الرسمي الوحيد لأغلبية هذه الدول.

يجب أن نذكر أيضا أن الحديث عن الأحادية اللسانية يتجاذبه جانبان أساسيان، جانب اجتماعي وهو الذي بيناه سلفا، لكن قاعدته فردية لأن وصف الأحادي اللسان هو وصف للفرد الذي يتحكم في لسان واحد، والأحادية اللسانية هي حالة يتفاعل فيها الفرد مع مجتمعه. بعبارة أخرى هي الحالة التي يوجد عليها الفرد في مجتمع لساني معين، بحيث يقتصر استعماله للسان واحد حينما يتعلق الأمر بحاجياته اليومية، وتواصله مع غيره من أبناء مجتمعه.

ما ينبغي الإشارة إليه هو أن بعض الدول تعيش أحادية لسانية عادية لكن بعضها الآخر يحرص على أن يبقى أحاديا رغم التعدد اللساني الموجود فيه. لكنه رغم ذلك فأغلبية دول العالم تحاول استثمار جميع الألسنة الموجودة في مجتمعاتها، حفاظا على وحدتها وتماسكها. والأكثر من ذلك تحرص على التفتح على ألسنة أخرى، وذلك لغايات سياسية اقتصادية وسياسية استراتجية.

2 ــ بين الثنائية والازدواجية اللسانية:bilinguisme et diglossie

كثيرة هي البحوث التي عالجت ظاهرة الثنائية اللسانية، وكثيرون هم الباحثون الذين وجهوا اهتماماتهم صوبها، كل من منطلقه الفكري والمعرفي الخاص به، فتعددت تعريفاتها [4]، إلى درجة التباين بعض الأحيان. والمتمعن في هذه التعريفات يجد أن بعضها يركز على قدرة المتكلم، و البعض الآخر على تمظهرها الاجتماعي.و بناء على ذلك تبلور مظهران لهذه الثنائية مظهر فردي وآخر اجتماعي.

لقد كانت كل الاهتمامات منصبة بداية على الثنائية الفردية، وكان كل هم الباحثين محاولة فهم الآليات التي يتم بها تمكن الفرد من التحكم في نظامين لسانيين مختلفين، لذلك سيكون البحث في هذا المجال شديد الصلة بميدان البسيكولسانيات. و لم يلتفت إلى العوامل الاجتماعية إلا نادرا، بل كان الموضوع الأساسي التركيز على مدى قدرة الفرد في اكتساب لسانين مختلفين وكيف يتم ذلك، والعوامل التي تسمح له بذلك.

وفي سياق الاهتمام بهذا النوع من الثنائية سيطفو إلى السطح مجموعة من الأسئلة التي ستؤرق القائلين بها، والتي منها:من هو الثنائي اللسان؟هل هو الذي يعرفهما، كلاما، فهما، وكتابة بالقدر نفسه؟أم أن المهم هو معرفته لأساسيات لسان آخر غير لسانه الأم ولو بدرجة أقل؟.وتبعا لذلك ستتباين التعريفات المتعلقة بهذا النوع. والمهم في كل هذا أنها ستتراوح بين القدرة التامة في التحكم في لسان ثان إلى القدرة المحدودة لذلك.

والملاحظ أن هذا الطرح بصورة عامة سرعان ما سيبين محدوديته كون أن المختصين الآن لم يعودوا يهتمون بالبحث في الثنائية اللسانية الفردية، ومن هو الثنائي اللسان، بقدر ما أصبحوا يركزون على الطرق التي تمكن الفرد من التحكم في النظامين وتقديم توصيفات لذلك تبعا لسنه، وظروفه ومحيطه وتفاعله مع غيره، مع التركيز على الجوانب التقنية المحضة.

ومن أهم النتائج التي خلص إليها اللسانيون، حصرهم لمجموعة من الخصائص التي يستوجب تجسدها في الفرد الثنائي اللسان والتي منها خاصة:

ـــ أن يكون الفرد قادرا على أن ينتج بلسانه الأصل وكذلك بلسان آخر يختاره نمطيا، عبارات وجمل سليمة على المستويين النحوي والدلالي." فأولئك الذين ـــ بقدر متفاوت من النجاح يستطيعون استعمال صويتيات أخرى، ونحوا آخر، فهم ثنائيو اللسان" [5]

ـــ لا يشترط في الفرد أن يكون مستوى إتقانه للسانين واحدا، لأن ذلك صعب الإنجاز لعدم تمكن المتكلم من امتلاك نظامين من القواعد اللسانية متساويين إنجازا.

ـــ يجب أن يكون اللسانان غير مترابطين في علاقتهما ولا تربطهما أي علاقة قرابة، كما هو الحال بين العربية الفصحى والعامية عندنا، بل يجب أن يكونا متباعدين ولا قرابة سلالية بينهما.

ـــ الثنائية اللسانية حالة فردية وليست وضعية اجتماعية، إذ تنحصر في مجموعة قليلة من ولا تكون عامة في المجتمع.[6]

إن قراءة متفحصة في البحوث التي عالجت هذه الظاهرة تجعلنا نقف على نتيجة مفادها أن الثنائية الفردية بصورة عامة تعني قدرة الفرد على الحديث والتعبير بلسان أجنبي إضافة إلى لسانه الأم، وهي صفة تطلق على الفرد القادر على التحكم في نظامين مختلفين في كافة مستوياتهما : الصوتية والتركيبية والدلالية. فالثنائية اللساني إذن كانت في نظر الكثيرين من الباحثين خاصية لسانية لها علاقة وطيدة بقدرة الفرد التعبيرية، ومدى استعماله لنظامين لسانيين مختلفين أو متقاربين , وهي بذلك ترتبط بالفرد، بل تجسد في حد ذاتها سلوكا فرديا.

إن الأمر الذي يجب أن نشير إليه في الأخير ونحن نتحدث عن هذه الظاهرة أن الفرد لا يكون ثنائي اللسان بمفرده، ولن يكون ذلك بمحض الصدفة، بل لأن رغبته في التواصل مع غيره هي التي تفرض عليه ذلك. كما أن الفرد عندما يريد تعلم لسان لن يكون أي لسان لكن ما تقتضيه حاجته، وما يقتضيه استعماله في ظرف أو بيئة ما.لذلك وبصورة عامة فإن اللسان الأكثر نفعا هو اللسان الذي نستعمله داخل المجموعة التي نحن في تواصل دائم معها.

لذلك نقول أن تعلم لسان ما ليس لكونه وسيلة اتصال فقط، بل لأنه لغايات اجتماعية واقتصادية، ومن ثمة فحينما يتكلم المجتمع على نطاق واسع لسانا ما فإن الظاهرة تصبح اجتماعية، وهي من ذلك ترمز إلى تحديد هوية مجموعة ما. انطلاقا من ذلك يصبح من الصعب الحديث عن الثنائية اللسانية الفردية دون ربطها بالوظيفة الاجتماعية للسان.

مع التحولات الاجتماعية والفكرية والسياسية والاقتصادية التي سيعرفها العالم في الفترة المعاصرة، سيصبح الاهتمام منصبا أكثر على الثنائية الاجتماعية وستتبلور هذه القضية أكثر في سياق الدراسات السوسيولسانية، حيث سيهتم بها الباحثون اهتماما كبيرا، وستصبح من القضايا المحورية التي سيتعامل بها، انطلاقا من الأهمية التي ستولى للسياسات اللسانية والتخطيط اللساني، ودورها في ميدان السياسة والتعليم خاصة.

ولقد فرق العلماء المختصون وخاصة السوسيولسانيين منهم بين ثلاثة أنواع من الثنائيات اللسانية الاجتماعية, ثنائية أفقية، ثنائية عمودية، وثالثة متقابلة.

ثنائية أفقية يتعلق الأمر فيها بتعايش لسانين رسميين في مجتمع واحد، على غرار ما يحدث في منطقة الكيبك في كندا، حيث يتعايش اللسانان الفرنسي والإنجليزي، اللذان يمتلكان نفس المكانة في الحياة اليومية لسكان الكيبك.

أما الثنائية اللسانية العمودية، فيكون فيها التنافس بين لسان رسمي ونوع من اللهجات يمتلك قرابة وصلة به، والنماذج على ذلك كثير ة لعل أهمها : ما تعيشه سويسرا، حيث يعيش اللسان الألماني الذي هو اللسان الرسمي في هذا البلد، حالة من التنافس هي أقرب إلى الصراع مع اللهجة السويسرية التي لها صلة قرابة مع اللسان الألماني، والذي يتحدث بها أغلب سكان سويسرا.

الثنائية اللسانية المتقابلة والتي تتجسد حينما تستعمل مجوعة ما لسانا رسميا وآخر في شكل لهجة لاعلاقة قرابة بينها وبين هذا اللسان الرسمي، مثل ما يحدث في إسبانيا، حين يستعمل سكان منطقة الباسك اللسان الإسباني واللهجة الباسكية التي لا صلة لها باللسان الرسمي أي الإسبانية.

أما مجموعة أخرى من الباحثين فقد صنفت الثنائية اللسانية الاجتماعية في تمظهرين : تمظهر يجسد ثنائية دون تعايش اجتماعي وثنائية بدون بتعايش اجتماعي.

ومن الأمثلة التي لها علاقة بالتصنيف الأول، استعمال مجموعة واحدة للسانين، أحدهما اللسان الأم والآخر لسان يعتمد لحاجات التواصل التجاري والاقتصادي مثلا. فالأمر لا يتعلق هنا بتعايش لوجود مجموعة واحدة تستعمل نظامين متقاربين عموما. أما الحالة الثانية فهي التي تستعمل فيها مجموعتان مختلفتان في مجتمع واحد لسانين، أحدهما اللسان الأم لهذه

المجموعة، والآخر لسان للتواصل به مع المجموعة الأخرى التي يعيش معها، وهي بذلك ثنائية لسانية بتعايش اجتماعي.

الملاحظ أن مصطلح الثنائية يلتبس مع مصطلح آخر في الثقافة الغربية اللسانية، ألا وهو مصطلح الازدواجية، فكل منهما يستعمل مكان الآخر إلا أن البعض يحبذ استعمال مصبطلح الازدواجية[7] مكان ما يصطلح عليه بالديغلوسيا diglossie[8]. وذلك ما سنفعله نحن أيضا.

ترتبط إذن حالات الازدواجية ارتباطا وثيقا بالحالات التي فيها ثنائية لسانية أيضا, ثم إن نظرة متفحصة في بحوث بعض المختصين حين دراسة هذه الظاهرة , تجعلنا نستشف أنها تعلقت إما بعامل الصراع أو التعايش بين لسانين.

من الذين ربطوا هذه القضية بالصراع العالم بسيكاري Psichari الذي تحدث التي عاشتها اليونان لسانيا من خلال صراع حاد بين لسان الكتاريفوسا katarivoska وهو لسان المثقفين والمتأدبين والعلماء والطبقة الراقية ولسان الديموتيكي dimoteki وهو لسان الأغلبية الشعبية التي تتواصل به وتتعامل به في يومياتها. إن الصراع الذي ظهر سببه ترقية السلطات اليونانية اللسان الأول وترسيمه ودعمه على حساب اللسان الثاني الأمر الذي أحدث اختلالا كانت له ردة فعل حادة من قبل الفئات الشعبية اليونانية.

مع فرغيسون Fergussonالأمريكي سيأخذ هدا المصطلح مفهوما آخر يكون أقرب منه إلى التعايش. لذلك سيرى أن الازدواجية تكون في الحالة التي تكون فيها ثنائية لسانية، بحيث يستعمل في مجتمع الواحد لسان لكن بتمظهرين: تمظهر راق، يستعمل للحياة

الفكرية والعلمية وتمظهر عاد يكون منحصر الاستعمال في الحياة اليومية " وينطلق لإبراز ذلك من أربع حالات اعتبرها نموذجية (سيويسرا الألمانية، مصر، هايتي، واليونان) وهي حالات تشهد علاقات مستقرة عادية بين تمظهري اللسان الواحد "[9] مثل استعمال الفصحى في البلدان العربية في الحياة الفكرية الثقافية والرسمية, واستعمال العامية في التعاملات اليومية، لكن ذلك يتم في تعايش تام ودون صراع.

إذا كان العالمان السابقان قد انطلقا في تشريحيهما للازدواجية من اللسان الواحد المتمظهر بتمظهرين أحدهما راق والأخر بسيط، فإن عالما آخر وهو العالم فيشمانFishman، سيتحدث عن الازدواجية، في حالات ثنائية يكون فيها اللسانان مختلفين ولا تربطهما أي قرابة، "لكن دورهما يكون متكاملا بحيث يقوم كل لسان بدوره الخاص به، على غرار ما يحدث في البراغواي حيث يتكامل اللسان الأصلي الغراني مع اللسان الإسباني."[10]

إن فيشمان لم يتوقف عند هذا الحد بل حاول جميع الحالات التي ترتبط فيها الازدواجية بالثنائية اللسانية، فأحصى أربع حالات أساسية : أولها ثنائية مع ازدواجية، ثانيها ثنائية بدون ازدواجية وثالثها ازدواجية بدون ثنائية، ورابعها عدم وجود ثنائية أو ازدواجية. إذا كنا قد ربطنا الازدواجية التي يحدث فيها الصراع بين تمظهرين للسان واحد، نقول أن أغلب حالات الصراع إنما تحدث في حالات ثنائية لسانية مختلفة، حين يرسم لسان ويفرض أو يهمش آخر وذلك لغايات سياسية محضة.

3ـــ التعدد اللساني:plurilinguisme -multilinguisme

التعدد اللغوي، والتفرع اللغوي، التنوع اللغوي كلها مصطلحات استعملت من قبل الباحثين للدلالة على التعدد اللساني.والتعدد اللساني معناه استعمال الفرد الواحد لأكثر من لسان، أو تداول أكثر من لسان واحد في المجتمع الواحد. بصورة أخرى هي حالة تتمظهر على مستوى الفرد كما تتمظهر على مستوى المجتمع." وهو يصدق على الوضعية اللسانية المتميزة بتعايش لغات وطنية متباينة في بلد واحد، إما على سبيل التساوي إذا كانت جميعها لغات عالمة كالألمانية والفرنسية والألمانية في الجمهورية الفدرالية السويسرية، وإما على سبيل التفاضل إذا تواجدت لغات عالمة كالعربية بجانب لغات عامية.."[11]

كما ذكرنا سالفا فإن أغلب دول العالم تعيش حالة تعدد لساني، والواقع أنه حتى في حال استعمال لسانين أي في حالة ثنائية لسانية، فإن المجتمع يعيش تعددية لسانية، لذلك نجد أن أغلب الباحثين إنما يعالجون حتى ظاهرة الازدواجية والثنائية في سياق حديثهم عن التعددية.

والملفت للانتباه أن ظاهرة التعدد اللساني داخل مختلف المجتمعات ترتبط بأسباب عامة وأخرى خاصة بكل مجتمع على حدة، انطلاقا من أن لكل مجتمع ظروفه التاريخية والسياسية التي مر بها، والتي كانت سببا في تبلور هذه التعددية عنده، هذا إدا سلمنا أن كل مجتمع بداية ما يعش حالة أحادية وعلى كافة المستويات، ثم نتيجة لظاهرتي التأثر والتأثير يتجسد التعدد.

من المعروف أن التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والفكرية , والدينية والتكنولجية، والصراعات المسلحة والحروب، هي الأسباب الأساسية في حدوث هذا التعدد اللساني.

المتصفح لتاريخ البشرية يجد أنها مرت بمراحل متعددة ساهمت في تشكل أمم واندحار أخرى , تآلف مجموعات أخرى، وتلك عوامل تشجع جميعها في ظهور تعدد لساني. فكل حضارة كانت تظهر كانت تحاول صهر الأقوام الأخرى وإذابتهم فيها، سواء أتعلق الأمر بالمصريين أو اليونايين أو الفرس أو الرومانيين أو غيرهم. وفي ذلك نواة أولى لظهور تعددية لسانية لأن الحقائق التاريخية تفيد بما لا يدع مجالا للشك أن اللسان كان هو الحامل والقاعدة الأساسية لهذه الحضارات، وكان لزاما على الأمم المستعبدة استعمال لسان هذه الحضارت، ولو ظاهريا.

إن الحملات العسكرية والاستعمارية [12] أيضا كانت عاملا أساسيا في ظهور هذه التعددية، حملات قديمة كانت أم حديثة، والدليل الواضح ما تعيشه دول إفريقيا وأمريكا اللاتينية، وآسيا نتيجة لذلك. فألسنة المستعمر لا زالت متغلغلة حتى الآن في الدول التي عانت منه، وشكلت رواسب فكرية وثقافية عميقة وشديدة الصلة بها ,صار من الصعب محوها[13] أو تجاوزها.

يلعب العامل الديني دورا رياديا أيضا في عملية التعدد اللساني والدليل على ذلك ما عاشته البشرية إبان العصور المسيحية الأولى، و ما عاشته بعدها بفضل النفوذ الذي أخذه

اللسان العربي بفضل القرآن الكريم، وامتزاج الأجناس والأمم المختلفة في هذا الدين الجديد بألسنتهم المختلفة وتأثرهم ببعضهم البعض.

إضافة إلى ذلك كله ونتيجة للتحولات الاقتصادية والتكنولوجية التي يشهدها العالم المعاصر فرضت تعددي لسانية، انطلاقا من أنه صار لزاما على كل المجتمعات أن تتكيف ولو نسبيا مع أوضاع جديدة وتتأقلم مع واقع فرض عليها التفتح على ألسنة صارت ضرورية في التواصل الاستراتيجي في الوقت الحالي، على غرار الإسبانية والإنجليزية والبرتغالية وغيرها من الألسنة النافذة.

كذلك ساهمت موجات الهجرة المتواصلة على مدى العصر الحديث والمعاصر في تبلور تعددية لسانية، داخل المجتمعات المهاجر إليها، فما من بلد أوروبي أو أمريكي إلا ووجدت فيه عددا لا يستهان به من المهاجرين الذين يشكلون تجمعات لسانية، يصبح من الضروري أن تتأقلم مع واقع لساني جديد، من أمثلة ذلك العائلات المغاربية في أوروبا وخصوصا فرنسا، والأسيويون في أمريكا، وكذلك هنود أمريكا الجنوبية، الأتراك في ألمانيا وغيرها من الحالات الكثيرة.

وإذا كانت هذه هجرات طوعية فإن هناك هجرات قصرية مفروضة، على غرار آلاف اللاجئين الموجودين في كافة بقاع العالم، والذين نتيجة احتكاكهم بالمجتمعات التي يلجأون إليها ستتأسس تعددية لسانية , والأمثلة التي يمكن سوقها في هذا المجال كثيرة.

إننا ونحن نتحدث عن التعدد يجب أن نضع نصب أعيننا أن الألسنة هذه ليست على درجة واحدها وذلك تبعا لبنيتها ونظامها، واتساعها الاجتماعي، وقدرة تأثيرها وهكذا.

ومن هذا المنطلق سيصنف بعض المختصين الألسنة إلى ثلاثة أصناف صنفين : ألسنة كبرى وألسنة ناشئة وأخرى هجينة.

من الصنف الأول ما يصطلح عليه البعض بالألسنة العالمة، وهي ألسنة كانت حاملة لحضارات، وحاملة لقسم روحية دينية، أو كانت حاملة للمعارف الإنسانية عرفت امتدادا عبر التاريخ، ورقعة الحديث بها متسعة بصورة تجعل مجتمعات كثيرة تتحدث بها " فتكون من جهة وظيفتها، واصفة لبيئتها الحضارية وناقلة لأشكال المعارف الدينية والفكرية المتشعبة إلى الفنية والعلمية بقسميها النظرية والعملية وناشرة لإحدى الثقافات المؤسسة عقديا والرائجة بين مجتمع أو أكثر محدد جغرافيا."[14]

إضافة إلى ذلك هي ألسنة تعرف تجانسا في نظامها البنوي، على كافة المستويات، تتحدث بها مجموعة كبيرة من الأفراد، ويحترمون معاييرها الصرفية والنحوية "وهي تختص بخصائص بنيوية مطابقة لمميزات اجتماعية. فهي من حيث البنية تمتاز، فضلا عن إمكان إدراجها في نمط لغوي معين باكتمال نسقها والاستعمال الواسع لإمكاناته التوليدية" [15]. ومن أمثلة هذا الصنف اللسان العربي واللاتيني والإغريقي، وغيره من الألسنة الكبرى الحالية.

أما الصنف الثاني فهي ألسنة ناشئة، تنشأ في معظمها عن الاحتكاك بألسنة أخرى، تطبعها الشفوية، لا تجسد كتابة، بنيتها مهلهلة، لا معايير تضبط مستوياتها، تغلب عليها العفوية والارتجال، والملاحظ أن أغلب العاميات شديد الصلة بهذا الصنف."فهي تتميز نسقيا بصعوبة إدراجها في نسق لغوي، وبوجود خانات فارغة في مكونيها الصرفي

والتركيبي..وبفقر معجمها المرتبط مداخله بالحرف اليدوية والمبادلات الضرورية للحياة الاجتماعية البسيطة..." [16]. ومن أنواع هذا الصنف لهجات بعض القبائل التي اندحر بعضها، وما يزال بعضها قائما لكن في نطاق ضيق جدا.

الصنف الثالث ونشأ نتيجة موجات الاستعمار وحملات الرق، والتجارة، يجسد هيمنة من نوع خاص واحتكاك نتيجته هذه الألسنة، على غرار ألسنة الكريول والبيدجين والسابير وغيرها. التي جاءت نتيجة التأثر بألسنة كبرى مثل الفرنسية والعربية والإنجليزية والإسبانية وغيرها.

إن الحديث عن هذه التصنيفات يجرنا إلى حديث أساسي آخر وهو أنه لابد من الاعتراف بأن ألسنة العالم ليست متساوية. رغم أن العلماء اهتموا بدراسة وتحليل أغلبيتها. وتعاملوا مع جميعها بطريقة علمية موضوعية تحاول الوقوف على خصائص كل لسان على حدة وفي علاقته مع الألسنة الأخرى. فلا فرق لديهم بين أكثر الألسنة انتشارا والألسنة التي توشك على الاندثار، أو حتى بين الألسنة التي استخدمت في كتابة آلاف المؤلفات والألسنة غير المكتوبة على الإطلاق.فكل الألسنة تستحق الدراسة والتحليل. لكن أن نساوي بين ألسنة كبرى وهجينة مثلا فهذا لا ينسجم مع منطق العقل.

إن ما يعيشه العالم، وما عاشه سابقا، يؤكد ما نقول، بالنظر إلى أن الألسنة صارت تحظى بأهمية استراتجية ؛ وذلك تبعا لبعض المواصفات التي تتحقق فيها، وتبعا لوظائفها، والدليل الواضح على ذلك مكانة ألسنة مثل الإنجليزية والإسبانية والفرنسية في العالم ولذلك"لا يمكن على الإطلاق تصور وجود خمسة آلاف لغة تحظى بالقيمة نفسها والأهمية

التجارية والاستخدامات، بل تنتظر المصير ذاته، فإننا نعتقد في وجود ما يسمى ببورصة اللغات[17] التي تشهد تطور قيمة اللغات وتغيرها وما إلى ذلك من أمور تشبه ما تتعرض له الأسهم التجارية في بورصة الأوراق المالية."[18]

ثم إن الحقيقة التي لا مناص منها هو أن ترسيم الألسنة، واختيارها للتعليم وتفعيلها في سياسات لسانية لمجتمع ما، إنما يرتبط بقيمتها هذه التي نتحدث عنها. فاختيار الإنجليزية لسانا أجنبية أو ثانيا لتعليمه وتعلمه، شديد الصلة بما نقول، والتركيز على العربية أيضا، والاختيار النفعي البراغماتي قد يتجاوز في كثير من الحالات حتى الاختيار المبني على الهوية أو ذلك المبني على جوانب إيديولوجية محضة.

إن ظاهرة الانفتاح اللساني الذي تشهده المرحلة الحالية شديد الصلة بهذا المجال أيضا، خاصة في ضوء التطور الرهيب لوسائل الاتصال، مقولة العالم قرية صغيرة أصبحت تتأكد يوما بعد يوما، وأصبحت الألسنة سلاحا ضروريا للتأقلم مع هذا الوضع الجديد، ومسايرته، لأنها الطريقة الوحيدة التي صارت تِمن للفرد اندماجا وتكيفا مع هذه التحولات السريعة.

بقي أن نشير أن التصنيف الذي وضعه المختصون على الثنائية، يسري أيضا على التعددية اللسانية.خاصة فيما يتعلق بالتعايش أو الصراع. لكن الأمر الملفت للاهتمام هو أن السياسات اللسانية والتخطيط اللساني يصبح أكثر من ضروري في الحالات التي يزداد فيها العدد عن ثلاثة ألسنة، خاصة عندما يتعلق الأمر بترسيم لسان ما، أو ألسنة في هذه المجتمعات.

يحتضن العالم حالات تعددية مختلفة[19]، تستوجب كل منها معالجة معينة، لذلك نجد أنه مع السنوات الأخيرة، أصبح اللسان يكتسي أهمية أكثر من أي وقت مضى، ذلك لأن القضايا السياسية المتعلقة بالأقليات، وتحولها إلى قضايا استراتجية. وأصبح العالم يعيش انقسامات، يكون اللسان أحد أسبابها الرئيسة باعتبار تجسيده لهوية الشعوب والمجموعة ووجودها، وتموقعها في هذا العالم. لذلك كله يصبح اختيار لسان رسمي في مجتمع متعدد الألسنة بالأمر الذي يجب الاحتياط له كثيرا.

الهوامش :

السياق والمقام وأثرهما في بناء المعنى وتحديده
عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين

عامر بن شتوح

جامعة عمار ثليجي– الأغواط

www.benchettouh@yahoo.fr

ملخص:

إن هذه المداخلة جاءت من أجل إثبات رجاحة العقل العربي وتميزه مذ زمن بعيد فالجاحظ أحد هذه العقول الكبيرة التي يزخر بها التاريخ الإسلامي والعربي التي لها الفضل الكبير في بناء هذا الصرح اللغوي، وعلى وجه الخصوص علم البلاغة العربية فهو يعتبر المؤسس الأول لهذا العلم بسفره الموسوم بالبيان والتبيين، وعليه حاولت جاهدا أن أثير قضية أثارت اهتمام الكثير من الباحثين والمهتمين ألا وهي دور المقام أو بما يسمى بسياق الحال في صناعة الكلام من جهة ومن جهة ثانية كيف يمكن له أن يحدد القصد منه (الكلام)، حيث تطرقت إلى السياق والمقام لغة واصطلاحا، ثم قمنا بانتخاب أهم النصوص التي تؤكّد مدى أهمّية

سياق الحال في بناء وفهم الكلام سواء كان مكتوبا (النص) أو منطوقا

عند الجاحظ.

مقـــدمــــة:

إن الفائدة الكبرى للمقام أو سياق الحال، أنهما يقومان في أحيان كثيرة بتحديد المعنى المقصود من الكلمة المستعملة في تركيب ما أو التركيب ككل، فقد نظر إليهما العلماء قديما نظرة واحدة كما أنهما في بعض الأحيان يسميان بسياق الموقف [1] إلا أننا في بداية هذا المقال سوف نحاول أن نقدم المعنى اللغوي والاصطلاحي أولا لهذين المفهومين ثم نتطرق إليهما على أساس أنهما عامل واحد له أهمية كبيرة في إنجاز الدلالة وفهمها عند الجاحظ.

السياق:(contexte)

السياق لغة:

من ساق الإبل وغيرها يسوقها سوقا وسياقا، قال تعالى ((وجاءت كل نفس معها سائق وشهيد)) [2]وقيل في التفسير : يسوقها إلى محشرها، و المساوقة، المتابعة [3] وذكر التهانوي: أن السياق في اللغة بمعنى الإراد [4]

السياق اصطلاحا:

هو تلك العلاقات القائمة بين الكلمات، واستعمالاتها داخل نظام الجملة وهذا ما أكده أصحاب نظرية السياق [5]إذ أكدوا على الوظيفة الاجتماعية للغة، حيث نجد أن معنى

الكلمة عندهم هو استعمالها في اللغة، كما أنهم يركزون على أنه هو أهم ما يضبط الوحدة اللغوية، و معظم الوحدات اللغوية الدلالية تقع متجاورة مع وحدات لغوية أخرى فمعنى هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها[6].

أما ستيفن أولمان– s-ullmann –يعرفه بقوله:"إن كلمة السياق contexte هي النظم اللفظي للكلمة، وموقعها من ذلك النظم، كما ينبغي أن يشمل كل ما يتعلق بالكلمة من ظروف وملابسات، والعناصر اللغوية المتعلقة بالمقام الذي تنطق فيه الكلمة لها هي الأخرى أهميتها البالغة في هذا الشأن"[7].

المقام لغة :

المقام: موضع القدمين والمقامة بالضم : الإقامة والمقامة بالفتح: المجلس والجماعة من الناس، وأما المقام بفتح الميم والمقام بضم الميم، فقد يكون كل واحد منهما بمعنى الإقامة وقد يكون بمعنى موضع القيام، لأنك إذا جعلته من قام يقوم فمفتوح، وان جعلته من أقام يقيم فمضموم، فان الفعل إذا جاوز الثلاثة فالموضع مضموم الميم، لأنه مشبه ببنات الأربعة نحو : دحرج وهذا مدحرجنا ن وقوله تعالى :"لا مقام لكم "أي لا موضع لكم وقرئ لا مُقام لكم بالضم أي لا إقامة لكم وقوله تعالى :" وحسنت مستقرا ومُقاما" أي موضعا، وقول لبيد:

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها

مقامها أي الإقامة، وقامة المرأة تنوح أي جعلت تنوح، قد يعني به ضد القعود، لأن أكثر نوائح العرب قيام، قال لبيد:

قوما تجوبان مع الأنواح[8]

المقام اصطلاحا:

إنه يتمثل في مجموع العناصر غير اللغوية المرتبطة ارتباطا وثيقا بالنص الكلامي بهدف بلوغ المعنى المراد يقول تمام حسان في ذلك:"هذا هو المقصود بفكرة المقام، فهو يضم المتكلم والسامع أو السامعين والظروف والعلاقات الاجتماعية والأحداث الواردة relevant في الماضي والحاضر ثم التراث والفولكلور والعادات والتقاليد والمعتقدات والخزعبلات... "[9]

فالجاحظ يعتبر من أولئك الأوائل الذين تفطنوا للدور الذي تلعبه الملابسات والظروف الخارجية التي تحف بظاهرة الكلام كالمتكلم والسامع وظروف المقال [10] ، فقد تحدث المفسرون قديما عن أهمية العلم بأسباب النزول في القرآن الكريم وأفردوا له بابا بالتأليف للكشف عن الغموض الذي يكتنف بعض آي القرآن، فقد قال ابن دقيق العيد :"بيان سبب النزول طريق قوي في فهم معاني القرآن" [11]، وقال ابن تيمية :"معرفة سبب النزول يعين على فهم الآية، فإن العلم بالسبب يورث العلم بالمسبب " [12]، وقال الو احدي : "لا يمكن معرفة تفسير الآية دون الوقوف على قصتها وبيان سبب نزولها" [13]. لذلك ركز علماء اللغة على ما هو منطوق، فتعرضوا للعلاقة بين المتكلم وما أراده من دلالة والسامع وما فهمه من الرسالة وكذا الأحوال المحيطة بالحدث الكلامي، فالجاحظ كان له اهتمام

كبير بهذه الحيثيات التي تصنع خطابا ذا معنى فتفطن لها ودعا إليها يقول في ذلك :"...فكن في ثلاث منازل فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، إما عند العامة إن كنت للعامة أردت.و المعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، و كذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة.و إنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال...فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، و اقتدارك على نفسك، إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، و تكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء، ولا تجفوا عن الأكفاء، فأنت البليغ التام"(14).

من خلال النص السابق يمكننا القول بأن الجاحظ كان يركز على الكلام المنطوق، ليس في هذا النص فحسب فهناك نصوص أخرى تثبت صحة ما سنذهب إليه، فهو عندما يقول :-..أن يكون لفظك رشيقا.. — هذا يعني وبكل وضوح أنه يتكلم عن الكلام المنطوق حيث اشترط له شروطا حتى يكون مفهوما وله دلالة عند السامع واضعا في الحسبان الطبقة التي يتواصل معها فالخاصة من الناس لها ألفاظ خاصة، والعامة من الناس لها ألفاظ خاصة بها أيضا، فالمعني عنده لا يشرف ولا يتضع بالخاصة أو بالعامة ، إنما شرفه مرهون بالصواب وإحراز المنفعة، كما يجب أن يتفق مع الظروف الخارجية التي أوجدت هذا الخطاب دون غيره، كما أنه دعا إلى من تحلى بصفة الاقتدار على توصيل معاني الخاصة إلى العامة فله ذلك، شريطة أن يكسو تلك المعاني ألفاظا واسطة بعيدة عن كل غموض فذلك من تمام بلاغة المتكلم.

إن عبارة الجاحظ الفارطة الذكر – لكل مقام مقال – هي عبارة شهيرة عبارة تصدق على دراسة المعنى في كل اللغات لا في اللغة الفصحى فحسب، فهي تصلح للتطبيق على كل الثقافات على حد السواء، فمالينوفسكي لم يكن يعلم وهو يصوغ مصطلحه الشهير:context of stiuation أنه مسبوق إلى مفهوم هذا المصطلح بألف سنة أو ما فوقها[15]. فالمعنى الدلالي في بعض الأحيان لا يتضح بمجرد النظر إلى معنى – المقال – فلا يكننا بأي حال من الأحوال تناسي أو نسيان –المقام– لأن المقام يعتبر عاملا مهما في تحديد محتوى الرسالة –وكلما كان وصف المقام أكثر تفصيلا كان المعنى الدلالي الذي نريد الوصول إليه أكثر وضوحا[16].

لأجل ذلك أصبح من الضروري على المتكلم أن يعرف أحوال من يخاطبهم من حيث الميولات والتكوين الثقافي وما إلى ذلك، كما يجب عليه أن يعرف أقدار المعاني من إطناب وإيجاز، فهذا بشر بن المعتمر أوصى المتكلم -:ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها، وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ن ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على اقدر المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، و أقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات[17].

ليس هذا فقط فالجاحظ لم يراع حال المخاطب فحسب بل تنبه إلى شيء آخر في غاية الأهمية، كونه راعى أيضا حال المتكلم، فهو يرى أنهما متساويان في صنع خطاب حقيقي له معنى ولهذا قال:" إن المفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل، إلا أن إلا المفهم أفضل من المتفهم وكذلك المعلم والمتعلم، وهكذا ظاهر هذه القضية وجمهور هذه الحكومة"[18].

إن علاقة العلامة اللغوية بالمجتمع علاقة تجعلنا ندرك أن للعلامة بنمطها السيميائي ذات فضاء ليس من السهل إخضاعه لثنائية الدال والمدلول لأن العلامة في أساسها تتسم بديناميكية وحركية وبالأحرى فهي إنزياحية وتكتسب دلالتها من الحيز الاجتماعي [19]. وبالتالي كل فئة اجتماعية تتميز برصيد علاماتي معين يتطلب منا أن نخاطبها به، وهذا نفهمه من خلال قول الجاحظ التالي :"وكلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات، فمن الكلام الجزل والسخيف والمليح والحسن والقبيح والسميح والثقيل، وكله عربي وبكل قد تكلموا وبكل قد تمادحوا وتعايبوا، فإن زعم زاعم أنه لم يكن في كلامهم تفاضل، ولا بينهم في ذ لك تفاوت، فلم ذكروا العي والبكى والحصر والفحم الخطل والمسهب والمتشدق والمتفيهق والمهماز والثرثار والمكثار والهماز، و لم ذكروا الهجر والهذر والهذيان والتخليط، وقالوا رجل تلقاعة وتلهاعة وفلان يتلهيع في خطبته، قالوا فلان يخطئ فبجوابه ويحيل في كلامه ويناقض في خبره ؛ولولا أن هذه الأمور قد كانت تكون في بعضهم دون بعض لما سمي البعض والبعض الآخر بهذه الأسماء "[20] فعلى المتكلم أن يكون كيسا فطنا ويعرف من يخاطب، فكلام الطالب مع أستاذه يختلف كل الاختلاف عندما يكون كلامه مع أحد أصدقائه، فهذا مقام وذلك مقام، ولكل مقام مقاله الخاص به، لأنه من واجب المخاطب أن يعطي كل مقام حقه من سياسة وحذاقة حتى يعطي مقالا له دلالة بالنسبة للمستمع[21].

فهذا عبد القاهر الجرجاني ذهب مذهب الجاحظ إلى ضرورة ربط الكلام بسياقه الابلاغي الذي يقال فيه، وأن لا ننظر إلى حسن التركيب أو وجه من الوجوه بل علينا أن ننظر على المقام، وهذا ما سماه البلاغيون بمقتضى الحال أو الاعتبار المناسب يقول القز ويني

:-...فإن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التذكير يباين مقام التعريف، و مقام الإطلاق يباين مقام التقييد، مقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل...وارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب، وانحطاطه بعد مطابقته بمقتضى الحال، هو الاعتبار المناسب، وهذا يعني تطبيق الكلام على مقتضى الحال، هو الذي يسميه الشيخ عبد القاهر بالنظم[22].

إن مصطلح -مقتضى الحال -السابق الذكر اهتم به علماء علم المعاني والحال عندهم يعدل على -مقتضى الحال- يقول التهانوي:"والحال في اصطلاح أهل المعاني هي الأمر الداعي إلى المتكلم على وجه مخصوص أي الداعي إلى أن يعتبر مع الكلام الذي يؤدى به أصل المعنى خصوصية ما هي المسماة بمقتضى الحال، مثلا كون المخاطب منكرا للحكم حال يقتضي تأكيد الحكم والتأكيد مقتضاها... وعلى هذا النحو قولهم -علم المعاني -علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق اللفظ مقتضى الحال -أي يطابق صفة اللفظ مقتضى الحال، وهذا هو المطابق بعبارات القوم حيث يجعلون الحذف والذكر إلى غير ذلك معللة بالأحوال"[23].

ها هو الجاحظ يؤكد على ضرورة التقيد بمقتضى الحال من طرف المتكلم حتى يكون كلامه مفيدا يقول في ذلك:"ومن علم حق المعنى أن يكون الاسم له طبقا، وتلك الحال له وفقا، ويكون الاسم له لا فاضلا ولا مفضولا، ولا مقصرا نولا مشتركا، ولا مضمنا، ويكون مع ذلك ذاكرا لما عقد عليه أول كلامه، ويكون تصفحه لمصادره، في وزن تصفحه

لموارده، ويكون لفظه مونقا، و لهول تلك المقامات معاودا.ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم..."[24].

يبدو أن للجاحظ معرفة واسعة بالدور الذي يكتسيه سياق المقام –الحال- في إنتاج الوحدات اللسانية وفق نظام لغوي تركيبي له معنى، فهذه النظرة نجدها عند فيرث **ferth** الذي يرى- أن إنتاج الملفوظات اللسانية يتم في إطار سياق الموقف الاجتماعي والثقافي، وبذلك يبرز المتكلم –المستمع –للغته دوره وشخصيته في البيئة اللسانية المتجانسة [25]، فقد اعتمد في تحليله اللغوي على سياق المقام مركزا على كل ما يتصل به من ظروف وملابسات.

وعليه يمكننا القول بأن الجاحظ قد أعطى أهمية كبيرة للسياق الخارجي الذي يسهل على السامع والمخاطب دون أن لا ننسى القارئ في فهم الخطاب سواء كان منطوقا أو مكتوبا، كما أنه اهتم بالسياق اللغوي مثلما لاحظنا ذلك أثناء حديثنا عن العلاقات التخيير والتأليف التي دعا إليها، حتى يكون الكلام وفق نظام سلس وسياق لغوي متميز وما يترتب على ذلك من دلالات مختلفة، ليس فيه من التكلف والصنعة شيء.

فهذا سيبويه كان من الذين اهتموا بسياق الحال كما يسميه بنفسه وعناصره المكونة له كالمتكلم والمخاطب والعلاقة الموجودة بينهما وموضوع الكلام وأثره والحركة الجسمية المصاحبة للحدث الكلامي وغير ه من العناصر غير اللغوية المصاحبة للكلام.ومثال ذلك اهتمامه ببيان العلاقة بين المتكلم والمستمع وما ينتظره المخاطب من المتكلم، فالمتكلم إذا قال :"كان زيد–فإن المخاطب–إنما ينتظر الخبر"[26]. وإذا قال المتكلم :"كان حليما –فإنما ينتظر –أي المخاطب –أن تعرفه صاحب الصفة"[27].

أكد ابن جني على أهمية سياق المقام، فهو يرى أن له دورا بارزا في فهم دلالة النص ومنه ما تعرض له من أسباب تسمية الأشياء كأن :"...يكون الأول الحاضر شاهد الحال فعرف السبب الذي له ومن أجله ما وقعت عليه التسمية، والآخر –لبعده عن الحال – لم يعرف السبب للتسمية"(28).

فابن جني أثناء حديثه عن طبيعة اللغة التي كان أكثرها مجازا فهو يرى أنه لو لا سعة انتشارها لمقتضيات أعراف وعادات الناس لما فهم الناس منها شيئا، لأن الثقافة الاجتماعية لها علاقة بالدلالة التي جرى استعمالها في غير ما وضعت له على سبيل المجاز.يقول في ذلك :"أكثرها جار عن المجاز...فلما كانت كذلك، وكان القوم الذين خوطبوا بها أعرف الناس بسعة مذاهبها، وانتشار أنحائها، جرى خطابهم بها ما يألفونه ويعتادونه منها وفهموا أغراض المخاطب لهم بها على حسب عرفهم، وعاداتهم في استعمالها"(29).

يقول أيضا في باب ذكر علل العربية أكلامية هي أم فقهية : " نعم وقد يمكن أن تكون أسباب التسمية تخفى علينا لبعدها في الزمان عنا. ألا ترى إلى قول سيبويه : أو لعل الأول وصل إليه علم لم يصل إلى الآخر، يعني أن يكون الأول الحاضر شاهد الحال، فعرف السبب الذي له ومن أجله ما وقعت عليه التسمية، والآخر لبعده عن الحال لم يعرف السبب للتسمية ألا ترى إلى قولهم للإنسان إذا رفع صوته : قد رفع عقيرته، فلو ذهبت تشتق هذا بأن تجمع بين معنى الصوت، وبين معنى (ع ق ر) لبعد عنك وتعسفت. وأصله أن رجلا قطعت إحدى رجليه، فرفعها على الأخرى، ثم صرخ بأعلى صوته فقال الناس، رفع عقيرته "(30).

يشير ابن جني في نصه السابق إلى دور سياق الحال في تحديد المعنى ونقصد به كل الظروف الاجتماعية والنفسية....التي تحيط بكل من المتكلم والسامع، إلا أننا نجد أن المعنى الاجتماعي يبقى أعم من المعنى المعجمي، فهذا الأخير موجود في المعاجم محدد دقيق، تعارف عليه الناس، أما المعنى الاجتماعي فهو متعلق بمجموعة الظروف والملابسات والمواقف المحيطة بالإنسان كما قلنا سلفا.

حيث وضح ابن جني هذه الظاهرة اللغوية بكلمة (ع، ق، ر)، مميزا بين معناها المعجمي وهو الرِجل المقطوعة ومعناها الاجتماعي وهوا لصوت.

وربما يرجع السبب في هذا الاختلاف إلى عدم علم الأشخاص الذين لم يشاهدوا الواقعة بالظروف التي وقعت فيها هذه الحادثة، فربطوا بين سماعهم للفظ (عقيرة) وارتفاع صوت الشخص، فتصوروا أن معنى رفع عقيرته هي رفع صوته، وهو المعنى الاجتماعي.

الخاتمة:

وفي ختام هذا المقال نقول :إن نجاح العملية التواصلية مرهون بربطه بسياق الحال وكذا بحسن الكلام وجودته حتى يسهل على السامع أو القارئ فهم الرسالة الموجهة إليه سواء كان ذلك عن قصد أو عن غير قصد، ولن يكون ذلك إلا إذا كان كل من المتكلم والسامع وحتى القارئ ملمين بمجموع العناصر اللغوية وغير اللغوية التي دعا إليها الجاحظ والحال أو المقام أحد هذه العناصر التي لها الحظ الأوفر في صنع ذلك الحدث الكلامي، فالمعنى الدلالي لا يمكن أن يتضح أو يتحدد بمجرد النظر إلى معنى السياق اللغوي فحسب وعليه فالمقام يعتبر عاملا مهما في تحديد مضمون الخطاب سواء كان منطوقا أو مكتوبا.

الهوامش

---

1)-ينظر :د/حلمي خليل، الكلمة، دراسة لغوية ومعجمية، دار المعرفة الجامعية، ص218

2)-ق/21.

3)- ابن منظور(محمد بن مكرم) – لسان العرب، دار صادر بيروت، ط 3، 1994م ج10/ص166.

4)-ينظر :التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط 4 سنة 1977م ص27.

5)-لقد كان زعيم هذا الاتجاه فيرث -firth-الذي أكد على الوظيفة الاجتماعية للغة، كما ضم هذا الاتجاه أسماء مهمة أمثال: halliday و intosh وsinclair وmitchell و lyons mc – د/أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة ط5، 1998م ص 68.

6)-نفسه، ص ص 68- 69.

7)-ينظر: ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر:د/كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ط12، ص68.

8)-لسان العرب ج 12، ص 498.

9)- تمام حسان، اللغة العربية معناها مبناها، عالم الكتب، للنشر والتوزيع والطباعة ط 4، 2004م، ص352.

10)- تجدر الإشارة إلى أن الجاحظ لم يستعمل مفهوم المقام فقط للتعبير عن الملابسات والظروف التي تسهم في صنع النص أو في قراءته قراءة صحيحة بل استعمل أيضا مفهوم الحال ص 93، والموقف ص 116، والموضع ص 88 (الجاحظ (أبو عثمان)-البيان والتبيين ج 1، تح:عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دت)التي أراد بها المقام. إلا أن المقام هو الغالب في الاستعمال عنده.

11)-جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار الكب العلمية، بيروت –لبنان ص61-62.

12)-نفسه، ص نفسها.

13)-نفسه، ص ننفسها.

14)-البيان والتبيين، ج1، ص 136.

15)-اللغة العربية معناها ومبناها، ص 372.

16)- نفسه، ص346.

17)-البيان والتبيين، ج1، ص ص 138 -139.

18)-نفسه، ص ص 11-12.

19)-ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ط1، 2008م، ص 78.

20)-البيان والتبيين، ج1، ص ص 144-145.

21)-ينظر: البيان والتبيين، ج1، ص 116.

22)-الخطيب القز ويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت، ط3، 1993م ص42-44.

23)-التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون ج2 ص 125.

24)- البيان والتبيين، ج1، ص 93.

25)- أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، د م ج، الجزائر، دط، دت، ص 154.

26)- سيبويه، الكتاب، تح وشر:عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، ط1، ج1 ص48ج1.

27)-ينظر:نفسه، ص ص47-48.

28)- ابن جني (أبو الفتح عثمان)– الخصائص، تح:عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوقيفية ج 1، 1418، هـ، ص 71.

29)-نفسه، ج3، ص ص175-176.

30)-نفسه، ج1، ص66.

الترجمة الأدبية بين مغامرة الإبداع وصعوبات اللغة

أ. الزاوي (ب) مختارية

قسم الترجمة /كلية الآداب/ جامعة وهران

ساد الاعتقاد طويلا في العالم العربي – الإسلامي أن الترجمة هي "بيت الحكمة" لا غير، باعتبار أن ثقافات كثيرة اعتمدت في بنائها و نهوضها كلية على نوع واحد تقريبا من الترجمة، يتجسد في ترجمة النصوص الفلسفية والعلمية، التي بلغت أوجها مع حركة الترجمة في العصور الإسلامية الأولى مثل تلك التي بدأت مع عبد المالك ابن مروان، وتطورت مع المأمون في القرن الثالث الهجري بتأسيس "بيت الحكمة"[1] (217ه/832م).

و إذا كانت لحظة الترجمة سابقة على لحظة التأليف وفق ضرورة ثقافية شكلت بالنسبة لعدد كبير من الحضارات، على غرار الحضارة الإسلامية واليونانية والمسيحية، حجر الزاوية في إنتاج الفعل الثقافي و الفكري و الفلسفي و العلمي؛ فإن الأمر سرعان ما تحول وفق إستراتيجية ثقافية جديدة تاريخيا إلى تبادل الأدوار للحظتين ، فتحولت الترجمة إلى "قراءة للنص الأصلي، و تأويل له، يختلف باختلاف مترجميه و قرائه .إنها عملية إبداعية و فن لا

فرق بينها وبين الكتابة إلا باعتبارها ليست كتابة نهائية، وهي ممارسة لغوية وحاجة حضارية". *

و اللافت للنظر أن الترجمة أخذت على عاتقها مهام سياسية و لاهوتية قبل أن تتحول إلى فعل أدبي و فلسفي و علمي ، بكلمة واحدة فعل ثقافي "فالآلهة و الملوك قد سبقوا الشعراء و الكتاب. و ليس هناك من شك في أن الترجمـــة المتعلقـــة بالخدمة(...) والترجمة الدينية سابقتان للترجمة الأدبية" [2] .فمنذ تاريخ طويل جـــدا كان الاهتمام كبيرا وبالغا بنقل المعنى من لغة إلى أخرى ، بما في ذلك القيمة الأدبية للنص الحامل للمعنى . [1]

وطوال هذا التاريخ المليء بالنصوص والمقالات، لم تكن اللسانيات حاضرة إلى جانب الترجمة، و لم يكن أي من اللسانيين الذين كانوا في الأصل مصدر فن الترجمة ليكرس أدنى مكان لفحص و تحليل عملية الترجمة على الرغم من أنها عملية لسانية بالأساس . الأدب المقارن وحده ، وضمن توزيعه التقليدي للتخصصات الجامعية اهتم بالمشاكل التي تطرحها الترجمة و لكن دائما في علاقتها بالأدب. أما في مجال اللغات الحية، فلقد ظلت الترجمة تطرح بوصفها تمرينا للأعمال التطبيقية ذات طبيعة أدبية وليس لغوية[3].

ولقد اعتبرت الترجمة لقرون عديدة تمرينا أدبيا و ما كان يرتبـــط بها مـــن طرق وتقنيات اعتبر من تخصص الأسلوبية وفقه اللغة[4]، رغم أن طرائق الترجمة ظل يتجاذبها على مر التاريخ، قطبان متصارعان هم الترجمة الدينية (ترجمة النصوص المقدسة) والترجمة الأدبية؛ وإذا كان القطب الأول قد اتسم بالحرفية حرصا على تبليغ ما اعتبر كلام الله،

المشبع بالألغاز والمفعم بالأسرار تبليغا أمينا، فإن الترجمة الأدبية عكس ذلك ظلت تتأرجح بين التصرف (أي الترجمة الحرة) و بين المطابقة الحرفية للنص الأصلي.

وإذا كانت الترجمة بصفة عامة هي محور انشغالنا في هذه الدراسة، فإن الترجمة الأدبية تحديدا هي صلب الموضوع الذي نسعى إلى الإحاطة ببعض جوانبه، وهو ما دفعنا إلى طرح مسألة الترجمة في علاقتها بمفاهيم أخرى لها صلة وثيقة بالإشكالية الترجمية عموما و هي مفاهيم : الأدب، اللغة، الرواية، الشعر والمسرح أي بكلمة واحدة الإبداع الأدبي.

I-الترجمة الأدبية .. من النص إلى الإبداع

لا بد من الإشارة بدءا أن الحديث عن الترجمة، هو بالضرورة حديث عن أنواع متعددة للفعل الترجمي، تماما كما هو الحال بالنسبة للأدب و الأجناس الأدبية. فالترجمة تنقسم وفق إعتياد تاريخي و إجرائي ، إلى ترجمة حرفية و نجدها خصوصا في نقل النصوص العلمية والرياضية والفيزيائية، وحتى الدينية قديما وإلى ترجمة حرة تجتهد في نقل النص إلى اللغة الثانية وفق إستراتيجية تكاد تكون إبداعية، وهذا النوع من الترجمة هو ما يدعى بالترجمة الأدبية، ووفق هذا المنظور نتصور أن الترجمة هي بالضرورة ترجمات متعددة ومختلفة، ويتجلى ذلك التعدد والتنوع في ما يمكـــن أن نسميــــه بــــ"أجناس الترجمة". و لا ينطبق هذا النعت إلا ضمن الترجمة الأدبية التي يدخل في إطارها ترجمة الشعر و الرواية و المسرح، فتكون الترجمة في حالة مثل هذه عملية إبداعية بامتياز، تماما كالإبداع الأدبي، فتصبح الترجمة والإبداع عمليتين توأمين. يقول أوكتافيوباث في هذا الصدد: "الترجمة لا تختلف في كثير من الأحيان عن الإبداع، (...) فهناك مد وجزر بينهما متواصل وتلقيح متبادل..."[5].

ولا شك أن أي حديث عن الترجمة الأدبية يجرنا لا محالة إلى تحديد مفهوم "الأدب" وطبيعته، ذلك أن الترجمة الأدبية ارتبطت دوما بالإشكاليات التي يطرحها النص الأدبي. وقبل أن نحدد مفهوم "الأدب"لا بد من الإشارة إلى مفهوم آخر وهو مفهوم "الأدبية""Litterarité" الذي نعتقد أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالترجمة الأدبية. فأدبية النص شرط أساسي بين ما هو أدبي وما غير أدبي. وهي أيضا شرط أساسي لنعتبر هذه الترجمة أو تلك عملا إبداعيا و هو ما حدا بأحدهم إلى الحديث عن" أدبية النص المترجم" .[7]

يقول الباحث ذاته: "يعسر في نظرنا طرح إشكالية الترجمة الأدبيـــة طرحا مباشرا وذلك لأنها تتصل بمجال الأدب الذي تعددت تحديداته منذ القديم (...) إننا نرغب أن نحدد مسألة أدبية النص الأدبي وذلك لأننا نعتبر أن هذا التحديد يساعد على طرح إشكالية ترجمة النصوص ذات الطابع الأدبي"[8].

يبدو الحديث إذن مشروعا عن الترجمة الأدبية، بوصفها مفهوما قابلا للتمحيص والترويض، وفقا لأفق بحث واسع المعاني والدلالات، يشمل إلى جانب موضوع الحديث والدراسة، مفاهيم قد تبدو جانبية لكنها في واقع البحث ضرورة إجرائية بالنسبة للإشكالية وسير الدراسة. والمفاهيم التي نعتقد أن طرحها من شأنه أن يسلط الأضواء الكاشفة على الترجمة الأدبية ويجعلها أكثر ترويضا لما نحن بصدده: هي مفهوم الأدب، واللغة والثقافة والشعر والرواية والمسرح؛ وهي المفاهيم التي سنحاول عرضها في علاقتها بالترجمة كما يلي:

1 -الأدب والترجمة:

لا نزعم في هذا الحيز أن نقدم بحثا مفصلا في مفهوم الأدب وما يرتبط به من مفاهيم أخرى مثل النص والأدبية وما إلى ذلك، بل إن غرضنا هنا هو طرح مسألة الأدب أو النص الأدبي في علاقته بالترجمة وذلك في سياق إشكالية البحث التي نحن بصدد دراستها، إعتقادا منا أن الكشف عن بعض جوانب هذا المفهوم، من شأنه أن يسلط الأضواء على الترجمة الأدبية بوصفها فعلا أدبيا وإبداعيا في آن واحد ونلاحظ هنا مع رولان بارت ROLAND BARTHES أن مفهوم الأدب"مفهوم عائم، شديد الإتساع، ثم أنه تطور كثيرا عبر التاريخ.(...) الكلمة ذاتها حديثة العهد و لم تظهر إلا منذ أواخر القرن الثامن عشر. و في ما قبل كان الحديث عن الفنون الأدبية lettres وعن الآداب الجميلة وكان هذا يعني شيئا آخر"[9].

إن الأدب بهذا المعنى مشروط بأطر تاريخية وإجتماعية تجعل منه مفهوما يخضع لا محالة، للزمان والمكان فيقول بارت دائما: "ينبغي أن نضع المسألة في إطارها الإجتماعي، في إطار الحياة الإجتماعية وهذا أمر بالغ الأهمية لأن الأدب ليس موضوعا خارج الزمان، ليس قيمة خارج الزمان، و إنما مجموعة من الممارسات والقيم المشروطة بمجتمع معين[10]

إذا كان هذا الكلام يقال عن الأدب بوصفه فعلا ثقافيا منتجا للمعـــاني الرفيعـــة والجميلة، فإن الترجمة الأدبية تخضع بدورها لنفس المقاييس والمعايير بوصفها هي الأخرى فعل ثقافي و حضاري ينقل و يروج المعاني الحضارية و الإنسانية الكبرى . فتكون الترجمة بهذا المعنى الفضاء الآخر الأكثر إتساعا و شساعة للأدب . يقول جوزي لامبر في هذا الصدد "بما أن الترجمات تشغل وظائف محددة داخل الآداب و فيما بينها ، يصبح من

اللازم أن يقود تحليل هذه الوظائف أو تحليل الترجمات نفسها إلى قلب الآداب، و قلب وظائفها (...) إن الترجمات لا تشكل سوى أحد قطاعات العلاقات الأدبية العالمية، أو في أحسن الأحوال نوعا من الإستيراد الأدبي"[11].و لكننا يجب أن نتساءل هنا عن طبيعة الأدب وطبيعة الترجمة، والعلاقــة الممكنــة بينهما. فالأدب هو خطــاب ذي بنيــة رمزية وجمالية و لغوية في غاية التعقيد ، يطرح دون أدنى شك صعوبات قد تصل إلى درجة الاستحالة أمام المترجم،فتكون بذلك الترجمة مشروعا لا يكتمل أبدا و حلما بعيد المنال، والمترجم بهذا المعنى يكون كمن يستحوذ على ملكية الغير ، فيكون دائما في موقع الباحث عن شرعية لما يفعل، و لا شك أن أجمل مسوغ و قانون بالإمكان أن يمده بتلك الشرعية هو "إبداع" النص الأدبي الأصلي مرة ثانية . و إذا كان المنظر الكبير للأدب جيرار جينيت GERARD GENETTE يحسم مسألة الترجمة الأدبية بالسلب جملة وتفصيلا عندما يقول :"من الأحكم للمترجم دون شك أن يتقبل كونه لا يقوم سوى بفعل ضار ، و أن يحاول مع ذلك القيام به على احسن وجه ممكن ، مما يعني غالبا القيام بشيء آخر" [12].فإن باحثا آخر و هو فورطوناطو إسرائيل FORTUNATO ISRAEL، من معهد الترجمة في باريس (E.S.I.T) يحاول الرد بالإيجاب على ما يذهب إليه جينيت فيقول :"إن مترجم الأدب يقوم دائما بــ "شيء آخر" ما دام هناك خرق للحرفية، وما دام هناك تحويل وإنزياح .أي بعبارة أخرى تملك " [13]. هكذا إذن تصبح الترجمة الأدبية كتابة قائمة بذاتها تكاد توازي الكتابة في نصها الأصلي، فهي تقيم لنفسها صرحا لغويا جديدا بكل ما يتطلبه ذلك الصرح من استعارة و مجاز وصور بلاغية وجمالية لينتهي في الأخير إلى نص جديد على الرغم من أنه يؤول إلى نص سابق و يحيل عليه. والمترجم بهذا المعنى يضع نفسه في علاقة

خاصة و جد معقدة مع النص الأدبي و الأدب بصفة عامة. فهو بداهة ممارس ماهر للكتابة، يعي تمام الوعي إستراتيجيات الكتابة وتقنيات الترجمة، حتى تسهل عليه مغامرة الإبداع.

قد تكون المغامرة لاحقة لمغامرة سابقة، ولكن "إبداعيتها" و"شعريتها" "أدبيتها" وتجعل منها "نصا" جديدا قائما بذاته، ولكن دون أن تنسى أو تفقد وعيها بالإحالة على مغامرة سابقة ونص سابق. وفي هذه العملية والعلاقة المعقدة كثير من اللؤم والدهاء المشاكس، ذلك "أن المترجم حسب "لادميرال LADMIRAL" ينظر إلى الأدب فقط عبر ما يختاره من جوانب وملامح يخضعها لمرآة عاكسة ومكبرة لتفاصيل ضرورية لتمكينه من الإقناع"[14]

"وهذا المعنى تصبح الترجمة الأدبية استراتيجية قائمة بذاتها، ظاهرها الترجمة وباطنها الكتابة و الإبداع ، و يكون المترجم شاهدا و فاعلا في آن واحد فهو شاهد على نص سابق، و فاعل و مبدع لنص لاحق مع ضرورة الوعي و الإلتزام بمسافة معينة تفرضها اللغة و الثقافة و الجنس الأدبي على المترجم ، حتى يكون أمينا للنص السابق و مبدعا لنص في حلة لغوية جديدة. و هذا الأمر يفرض نفسه على نوع معين من الترجمة الأدبية وهي ترجمة الشعر لما لهذا النوع من خصوصية معقدة و مركبة جدا، تجعل مهمة المترجم محفوفة بكثير من المخاطر و الصعوبات. يقول الدكتور محمد مفتاح في هذا الصدد: "فعلى مترجمه (أي الشعر) أن يراعي المضمون و البنية و الشكل والصورة و الرموز و الأصوات؛ على أن الخطاب الشعري تهيمن فيه بعض العناصر على الأخرى تبعا للظروف التاريخية و المذاهب الفنية و السياق العام. فقد شاع حينا من الدهر شعر المضمون، و أنتشر حينا آخر من الزمان شعر الشكل، وركز أحيانا على الصوت ومزج بين اللغة والرسم. إن الأهم هو

النظر إلى مهيمن النص ليبرز في الترجمة، لأن محاولة ترجمة كل المكونات الشعرية معجزة لا يمكن أن ينهض بها أحد."[15]

ولا شك في أن الترجمة الأدبية في اختلافها عن الترجمة العلمية و الترجمة السياسية والدينية و غيرها ، تفرض استراتيجية معينة في الكتابة تستدعي بدورها الانتباه إلى مفاهيم أساسية مثل مفهوم "النص" و مفهوم "الكاتب" صاحب النص ومفهوم "المتلقي" قارئ النص أو مترجمه. و المترجم الأدبي في مثل هذا يكون مطالبا بالانتباه إلى "مقاصد صاحب النص و استراتيجيته و (...) مقاصد النص و استراتيجيته . فمقاصد صاحب النص تحدد الجنس و الأنواع و الأهداف، و مقاصد النص تجعله ينظم نفسه وينمو تلقائيا و يتناسل ويحيل على نفسه. على أن هناك عنصرا ثالثا صار يؤخذ في الحسبان و هو القارئ –المتلقي أو المترجم ، إذ لم يبق ذلك التصور الذي كان يرى أن المعاني معطاة في النص ، و أن ليس على المحلل أو المترجم إلا أن ينقلها إلى الناس كما هي ، على أن هناك تصورا يسعى جاهدا ليحل محله و هو أن النص ليس إلا قادحا لبناء معان من قبل المتلقي أو المترجم."[16].

نستنتج مما سبق أن ثمة وضعا خاصا و متميزا ينفرد به المترجم الأدبي. صحيح أنه لا يدعي لنفسه موقع مبدع النص الأصلي ذلك الموقع الذي تصدر عنه كتابة ذات طبيعة نسميها عادة وفقا لمفاهيم معهودة: رواية ، أو شعرا أو مسرحا...إلخ، و لكنه يتموقع –لا محالة– ضمن استراتيجية الكتابة و الإبداع. و عندما نقول استراتيجية فإننا نقصد في النهاية البوح و الإفصاح عن أشياء ، و السكوت و التكتم عن أخرى في آن واحد من طرف الكاتب أو المبدع

ترجمة الشعر و المسرح

إن استراتيجية الكتابة و الابداع التي ينخرط ضمنها المترجم ، تفرض عليه وضعا صعبا و معقدا عندما يتعلق الأمر بترجمة الشعر الذي يكتسي طابعا خاصا من بين الأجناس الأدبية. فالشعر باختلافه و تميزه بلغته و خصائصه الفنية و بنيته النصية ...إلخ ، يفرض على المترجم الأدبي جملة من الصعوبات و العقبات تحول ترجمة الشعر إلى حالة مستعصية، بل و حتى مستحيلة. "فمهما تكن براعة المترجم ، فإن الشعر يأبى النقل ، و إذا ما حول عن لغته الأصلية فإنه يفقد قيمته و يصير في اللغة المنقول إليها نصا ممسوخا مشوها.إذا كانت ترجمة الشعر عملية عبثية ميؤوسا منها فليس ذلك راجعا إلى المترجمين ، و إنما إلى طبيعة الشعر نفسه الذي لا يحتمل التحويل"[17].

و هذا يعني أن ترجمة الشعر هي الأشق بين كل الترجمات الإبداعية، لأننا ملزمون فيها بالتضحية بشيء ما في سبيل ربح شيء آخر. و إذا كانت اللغة بحد ذاتها قاصرة على نقل الأحاسيس و العواطف و الرؤى فلنتخيل ما تكون عليه الحال عند مرور هذه الأحاسيس والعواطف عبر لغتين ، فالانحراف الشعري (أو الإنزياح أو الغرابة) حدث هنا مرتين.. الأولى عند التعبير عن هذه الأحاسيس و العواطف بلغة تقتصر على بلوغ الهدف و الثانية عند انتقال هذه الأحاسيس من لغة إلى لغة عبر إنسان قد لا يكون بالضرورة شاعرا .

و يقول الجاحظ في كتابه "الحيوان" : "و الشعر لا يستطاع أن يترجم، و لا يجوز عليه النقل ، و متى حول تقطع نظمه و بطل وزنه و ذهب حسنه ، و سقط موضع التعجب"[19].

ذلك أن الشعر "إنزياح عن معيار هو قانون اللغة ، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها ."[20]

و قد نكتفي مع رومان جاكوبسون Roman Jakobson بإجازة نوع من "التحويل الخلاق" و الإبداع الجديد مع التمسك بموقف استحالة ترجمة الشعر.. فهو يقول "إن الشعر أصلا غير قابل للترجمة ، و ما هو ممكن هو التحويل الخلاق: تحويل داخل اللغة، تحويل شكل شعري إلى آخر، تحويل لغة إلى أخرى إنه أخيرا تحويل بين سيميائي "Intersimiotique" من نسق من الدلائل إلى نسق آخر"[21]

أما ترجمة المسرح فهي تختلف اختلاف كليا عن ترجمة الأجناس الأدبية الأخرى وخاصة الشعر، ذلك أن المسرحية كتبت لتمثل في المقام الأول ، أي على المترجم أن يضع في الحسبان المتفرج ، فيحرص على نقل ما يقابل ذلك في لغة الهدف من ألفاظ و مخارج وتنظيم يتلاءم و الموقف التمثيلي .فالمترجم هنا يعتبر فنانا بدوره لأنه مطالب بنقل العمل المسرحي كما جاء في لغته الأصلية . و في هذا الصدد يرى جورج مونان GEORGES MOUNIN أنه على:" المترجم أن يترجم القيمة المسرحية الحقيقية ، قبل أن يهتم بنقل القيمة الأدبية و الشعرية "[22].

و بهذا المعنى غالبا ما تتحول الترجمة في المسرح إلى اقتباس حيث يكون المترجم مدعوا إلى استبدال الشحنات الثقافية و الدلالات الرمزية بما يتلاءم مع خصوصية و ثقافة الجمهور المتلقي للنص المسرحي المترجم .

II-الترجمة و إشكاليات اللغة:

قبل الحديث عن العلاقة القائمة بين الترجمة و اللغة ، لا بد من كلمة عن ذلك الارتباط الذي أصبح شبه روحي بين اللغة و الأدب و كذا المسافة المنهجية بينهما التي ما فتئت تزودنا بقناعات علمية متجددة بشأن اشتغال اللغة في الخطاب الأدبي ، و اختلاف وتغير ذلك الاشتغال في خطابات أخرى . و لا نملك في هذا الحيز إلا أن نحيل على جوليا كريسطيفا Julia Kristeva عندما تقول :"إن الفعل المسمى أدبيا يقود إلى الغرابة الفعلية حيال ما يفرض أن تكونه اللغة ، أي كونها حاملا للمعنى و ذلك عبر عناده في رفض أية مسافة مثالية إزاء ما يقوم بالدلالة .في غرابة قربه منا و شدة غرابته عن مادة خطاباتنا وأحلامنا يبدو لنا "الأدب" اليوم الفاعل الذي يستوعب كيفية اشتغال اللسان و يشير إلى ما سيكون له القدرة على تغييره مستقبلا "[23].

اللغة إذن هي الوعاء الجامع المانع لجميع أشكال التعبير الإبداعية، و تتحول تلك الأشكال إلى ما يشبه الصدى الذي يرجع قويا و مكتنـــزا بالدلالات و المعاني . و يمكن إعتبار تلك العلاقة بين اللغة و الأدب و الإبداع عموما علاقة مخبرية تجعل من الأدب ورشة للإختبار و المراجعة ، و من اللغة فضاء لفتوحات إبداعية جديدة. ضمن هذا السياق فإننا نصدر منذ البداية عن القول الذي يذهب دفعة واحدة إلى اعتبار الترجمة إشكالية لغوية بالأساس ، لما لها من وضع و انشغال يكاد يحيل على اللغة جملة و تفصيلا .

و إذا كان لنا أن نطرح هنا مسألة الترجمة عموما ، و الترجمة الادبية بشكل خاص، فإننا مدعوون لا محالة إلى طرحها بإشكالية لسانية تتناول العديد من الصعوبات النظرية والإجرائية ، ذلك أن الإنتقال من لغة إلى أخرى هو في حد ذاته إشكالية لغوية و ظاهرة تستدعي التوقف و الإنتباه.فامتلاك لغة واحدة هو في حد ذاته حالة تقترب من الاستحالة

، فكيف إذا تعلق الأمر بأكثر من لغة واحدة ، و لا نملك في هذا المضمار إلا أن نتساءل بحق بمعية أحد الباحثين عندما يتملكه السؤال قائلا:"هل يستطيع المرء امتلاك لغتين، هل بإمكانه أن يبرع فيهما معا؟ ربما لن نهتدي إلى جواب إلا إذا أفلحنا في الإجابة عن سؤال آخر :هل يمتلك المرء لغة من اللغات ؟" [24].و يضيف الباحث متسائلا في ذهول و دهشة لعله يجد ما يشفي غليل أسئلته فيقول: "أتذكر أنني سمعت كلاما لم أعثر بعد على مرجعه ، يصف فيه أحد القدماء علاقته بالعربية فيقول:"هزمتها فهزمتني، ثم هزمتها فهزمتني.."مشيرا إلى أن علاقته بها متوثرة ، و أن الحرب سجال بينهما مرة له و مرة عليه،و لكن الكلمة الأخيرة لهذه الكائنة الشرسة التي تأبى الخضوع و الانقياد (...)إذا كان هذا حال المتكلم مع لغة واحدة ، مع لغته فكيف حاله مع لغتين أو أكثر؟ كيف ينتقل من هذه إلى تلك؟ كيف يتصرف بينهما ، و كيف يتدبر أمره مع الترجمة المستمرة التي يمارسها"[25].

لا شك أن الطرح الإشكالي اللساني للترجمة من الإشكاليات التي تفرض نفسها بإلحاح على الباحث ، على الرغم من أن حقل الترجمة يتميز بملامسته حقولا معرفية وعلمية عديدة ، و لنا بالتالي أن نتساءل مع جورج مونان GOERGES MOUNIN عما إذا كان من الواجب أن نعتبر الترجمة فرعا من الألسنية . فقد "لاحظ كل من حاول حتى السنوات الأخيرة، درس المشكلات التي تثيرها عملية الترجمة في مجملها ، واقعا مدهشا فبسبب اعتبار الترجمة فئة من الظواهر الخاصة أو ميدانا نافذا للبحوث (...) بقيت قطاعا غير مستغل ، بل مجهولا و كانت تعاني مما يعاني منه عدد من حقول المعرفة الإنسانية.فوجودها على ملتقى جملة علوم لا سيما الألسنية و المنطق و علم النفس والتربية حال دون اعتبارها مادة مستقلة للبحث في أي من هذه العلوم"[26].

من هنا كان لا بد من الانتباه إلى الصعوبات النظرية و الإجرائية التي عادة ما تطرحها بوصفها فعلا لسانيا يقتضي وجود أصل و هدف و هي صعوبات و إن كانت ذات طبيعة لغوية إلا أنها في غالب الأحيان و خاصة عندما يتعلق الأمر بالترجمة الأدبية ، تكون صادرة

عما يسمى حديثا بـــ"متن اللغة" " Métalangage" و المقصود هنا أن اللغة يمكن أن تستعمل لا في التحدث عن حكاية أو خرافة، بل و في التحدث عن الطريقة التي تتحدث بها عن الحكاية و الخرافة .بمعنى آخر فإننا نستعمل اللغة للتحدث عن اللغة ، أو استعمال مجموعة من الرموز للتكلم عن الرموز اللغوية نفسها [27] و هنا فإن الترجمة تجد نفسها أمام مستويين من اللغة ، و يكون المترجم مطالب بوضع مسافة بين اللغة و "متن اللغة" و يكون بالتالي "يقظا دوما أمام الحقيقة القائلة أن استعمال الرموز اللفظية يمكن أن يتحول فورا من اللغة إلى متن اللغة .و فضلا عن ذلك، تعتبر ترجمة النصوص الخاصة بمتن اللغة ، أمرا عسيرا للغاية لأن "العوالم" اللغوية (أي التراكيب النحوية لشتى اللغات)التي تمدنا بالمدلولات اللغوية تختلف فيما بينها اختلافا جوهريا كبيرا عن "العوالم" الثقافية التي تمدنا بالمدلولات غير اللغوية"[28].

يتضح إذن أن الترجمة في موقع الاختبار اللغوي تفرض وضعا إشكاليا جديدا يحمل من الصعوبات ما لا يمكن فكها إلا إذا ربطنا فعل الترجمة بالدرس اللساني .فتكون الترجمة لغة / موضوعا ، تطرح ليس بالضرورة إشكاليات النص اللغوي الأصلي بل إشكاليات جديدة عادة ما تكون مقرونة بصعوبات نظرية و إجرائية جديدة.

نخلص إذن عبر هذه السلسلة من الملاحظات المرتبطة بالترجمة في علاقتها باللغة، و اللغة في علاقتها بالأدب ، و اللغة في علاقتها باللغة (الأصل / الهدف) إلى أن الأمر يتعلق في النهاية بمسألة في غاية الأهمية ، و هي تحول الدليل في علاقته بالمعنى إذ يمكننا أن نميز مع رومان ياكوبسون ROMAN JAKOBSON ثلاثة أنواع من الترجمات للدليل:

1 - الترجمة داخل اللغة (INTRALINGUALE) ، و هي تأويل الدلائل اللغوية بواسطة دلائل أخرى من اللغة نفسها .

2 - الترجمة بين اللغات(INTERLINGUALE) ، و هي تأويل الدلائل اللغوية بواسطة لغة أخرى .

3 – الترجمة بين السميائية (INTERSEMIOTIQUE) ، و هي تأويل الدلائل اللغوية بواسطة أنسقة من الدلائل غير اللغوية.[29]

إن هذا التصنيف لفعل الترجمة و المستند بالأساس إلى خلفية لسانية، يطرح أمامنا، كما ذكرنا أعلاه إشكالية انتقال الدليل [30]عبر فعل الترجمة و ما يخلفه من تبدل و إنتقال في المعنى أو الوهم بذلك و بقاء المعنى على ما هو عليه على الرغم من أن تحول الدليل وانتقاله عبر أحد أصناف الترجمة المذكورة أعلاه يكون قد تم بالفعل .[31]

III– الترجمة بين الثقافة و المثاقفة:

ثمة مسألة أخرى تسترعي الإنتباه تتمثل في البعد الحضاري – الثقافي للترجمة، فهي بالإضافة إلى كونها فعلا لغويا و تأويلا إبداعيا متجددا، فإنها فعل ثقافي و حضاري بامتياز، بل نذهب أبعد من ذلك و نقول إن الترجمة هي المعيار الحقيقي و المقياس الأساس لتقدم أو تأخر أية ثقافة أو حضارة "فالثقافة ذات المستوى الرفيع لا تستغني عن الترجمة كيف ما كان الأمر."[32].

و من المعروف في هذا المجال أن العرب و المسلمين لم يعوا دور النقل عن اليونانية إلا بعد ما تطورت التساؤلات المطروحة حول قضايا فلسفية كبرى [33] مثل القضاء و القدر والنفس و الماهية و الوجود و غيرها. زد على ذلك أنهم لم يهتموا بالتنجيم إلا بعد إدراكهم لضرورة الحساب و مبادئ القواعد في الحساب، الذي كان يستعمله الفقهاء في العبادات و المعاملات..و لهذا كله يجب الإنتباه إلى أن التراجع في حركة الترجمة يعبر دائما عن تراجع ثقافي[34] .

و وفق هذه النظرة، فإن الترجمة كانت في لحظات تاريخية كبرى سابقة على التأليف، بمعنى أنها كانت و ربما لازالت هي المحفز و الدافع على الكتابة و التأليف... وسواء تعلق

الأمر بلحظة الترجمة أو لحظة التأليف، فإن كلا اللحظتين تستدعيهما دوما إرادة و ضرورة ثقافية غالبا ما تكون مقرونة بضرورة و حتمية الانفتاح على العالم[35]

إن الترجمة بهذا المعنى نقل و تحويل للمعاني الثقافية و الحضارية على الرغم من كل الأسئلـــة و التحفظات المطروحة بشأنها، كإستحالة الترجمة أو إمكانيتها... إلخ. فما دام الأمر يتعلق بفعل ثقافي.. بفعل الترجمة .. بفعل الكتابة، فإن واقع الحال هو إنتاج المعنى وانتقال الدلالات عبر أكثر من لغة وأكثر من ثقافة "والترجمة كنقل لمحتوى دلالي، من شكل في الدلالة إلى آخر، عملية ممكنة. صحيح أنها تطرح بعض الصعوبات، ما دامت تريد أن تضع نصا يقول "الشيء نفسه" و "الغاية نفسها"، و لكنها عملية ممكنة" [36] . بل هي عملية ضرورية في الحوار بين الثقافات و التواصـــل بينها. و المترجم بهذا المعنى كاتب و مبدع و محترف في صناعة اللغة، في آن واحد. ذلك أن "مهمة المترجم و قيمته تتجليان في مدى قهره للصعوبات التي يطرحها تعدد اللغات، و تباين الثقافات و ذلك بأن ينتج نصا يكون طبق الأصل. مهمته أن يقهر المسافة التي تفصل النص عن ترجمته، و الأصل عن نسخته، و أن يمحو إسمه ليسمح لكاتب النص الأصلي أن يتكلم بلغة أخرى دون أن يفقد هويتـــه. و يريد المترجم أن يكتب النص بإسم كاتبه، أن يكتبه دون أن يوقعه، يريد أن يتدخل دون أن يتدخل، و أن يظهر ليختفي."[37].

إن انتقال النص من لغة إلى أخـــرى يقتضي أول ما يقتضي استيعـــاب المترجـــم للخلفيـــات و الخصوصيـــات الثقافيـــة الـــتي تؤطـــــر النـــص و تمنحـــه تلك المنظومـــة مـــن الدلالات و الرمـــوز، فالثقافة بهذا المعنى شأنها شأن اللغة هي التي تمنح

النص صفته الإبداعية و تعطي لفعل الترجمة مشروعية القيام و التحويل فإن "كانت هناك ترجمات فلإن هناك ثقافات و لغات، و ما الترجمة إلا عمليات التحويل اللامتناهية، وإعادة الإنتاج الدائمة لهذه اللغات و تلك الثقافات."[38]

و الثقافة في علاقتها باللغة تكون ما نسميه عادة بالرؤية إلى العالم، و على الترجمة إذن، أن تعي – حتى لا نقول تلتزم – ذلك البعد الأساسي في النص الإبداعي و الذي تدعوه الترجمة بالأيقونات[39].. و لغتنا كما يقول جورج مونان " هي التي تنظم رؤيتنا للعالم، وأننا لا نرى من العالم غير ما ترينا لغتنا، مع كل ما تستتبعه هذه النظريات من عواقب تتعلق بنظرية الترجمة."[40]

إلى جانب الثقافة بإعتبارها مجموعة من العادات و الرموز و الإيقونات، هناك مفهوم آخر يعطي للترجمة مشروعية أكبر و دورا أكثر أهمية من أي دور آخر، و هو مفهوم التثاقف** ذلك أن هذه الظاهرة الحضارية خلقت في الكثير من الأحيان وضعا ثقافيا و لغويا شبيها بالفعل الترجمي عندما يتحقق كتحول و إنتاج جديد للمعـــاني و الرمـــوز و الدلالات و المعارف، فالتثاقف بهذا المعنى هو " الإستيعاب الثقافي، و التحول الثقافي والإنصهار الثقافي (...) نقول بالنسبة للحضارة الإسلامية مثلا، بأن ظاهرة الإستيعاب الثقافي بدأت تتكون إنطلاقا من النصوص اليونانية إلى العربية في عصر المأمون. إن الترجمة هي العملية التقنية اللغوية التي تنطلق منها العملية التركيبية المتشبعة التي هي توغل الوراثات و المعارف و الذهنيات الآتية من الثقافات السابقة، إلى الثقافات العربية (...) و المعروف أن الغرب قد اكتشف من جديد أصوله الثقافية اليونانية عن طريق الترجمة من العربية إلى

اللاتينية، مما يثبت لنا أن الإستيعاب الثقافي الذي عاشته الحضارة الإسلامية قد أحدث تحولا ذاتيا وعالميا معا"[41]

IV– الرواية العربية و الترجمة:

إن ترجمة الأيقونات و الخصوصيات الثقافية و الرموز و الأساطير ... غالبا ما تحيل على جنس أدبي بعينه دون الأجناس الأخرى، و هو هنا " الرواية " بإمتياز، لما لهذا الجنس الأدبي من خاصية أدبية و إبداعية، تجعل معها النص الروائي و الكتابة الروائية فضاء ومساحة فريدة لإستيعاب كل تلك الأيقونات و الخصوصيات، ويجعل بالتالي من الترجمة فضاء مضاعفا و مكررا لتحويل و نقل و إعادة إبداع نلك الأساطير و الرموز الثقافية. إن الرواية بهذا المعنى جنس أدبي يلخص إبداعيا اللحظة الثقافية و الحضارية في لحظة واحدة هي الكتابة لا غير، و الرواية بتعبير أنتروبولوجي، و بعيدا عن الموقف النظري النقدي هي " الإنتقال من حالة البراءة إلى حالة التجربة، و ذلك الجهل الذي يعد بركة إلى الإدراك الناضج لسلوك العالم الفعلي." [41] و لا شك أن الثقافة العربية و الأدب العربي لم يخلوا من هذه الظاهرة التي هي الكتابة الروائية، فمنذ عصر النهضة عرفت الرواية تطورا متواصلا و عكست بحق كل تلك الأيقونات الخاصة بالعرب دون غيرهم، كما عكست أيضا بصدق حياة الشعوب العربية إلى غاية تلك التجمعات الصغيرة سواء في المدن أو القرى، راسمة بذلك حياة الناس من عمال و حرفيين و بقالين، و موظفين صغار، و طلبة و فلاحين. إلا أن النجاح الحقيقي للرواية العربية لن يرتسم إلا بين الحربين العالميتين الأولى و الثانية. لكن وقبل ذلك يجب الإنتباه مع أندريه ميكائيل (André Miquel)إلى أن الذي سيعطي مكانة

حقيقية للرواية في الأدب العربي، هي مرة أخرى ترجمة الأعمال الروائية و القصصية عن لغات أجنبية، و هي العملية التي لازالت مستمرة و متواصلة إلى يومنا هذا[43].

من المعروف أن العرب في بداية عصر النهضـــة، قـــد تأثـــروا كثيرا بالثقافتـــين الفرنســـية و الإنجليزية اللتين سيطرتا على حياتهم المختلفة، و التي ظهرت آثارها في تلك السلسلة الطويلة من الترجمات القصصية عن الفرنسية و الإنجليزية. و لعل أكبر دليل على هذا التأثر هو أن معظم الروائيين مارسوا الترجمة أيضا، و كانوا كلهم ممن يتقنون اللغة الفرنسية – أو الإنجليزية أحيانا، و فيهم من عاش أو تعلم في أوروبا. و هكذا " أخذ العرب يتطلعون إلى نتاج الفكر الغربي الذي لعب دورا هاما في تحرير شعورهم و تطوير شخصيتهم ... و كانت القصة أول ما قابلوه أمامهم ... و لعل دنو هذه القصة من المنابع الشعبية و إستجابتها لرغبات القارئ العادي، كان سببين مهمين في إيثار الكتاب لها، و تفضيلها عن غيرها من ألوان الأدب" [44] نستنتج إذن مما سبق ، أن العرب قد تأثروا بالفن الروائي الغربي بواسطة طريقتين : طريقة الترجمة و طريقة الاتصال المباشر لا سيما بالنسبة للكتاب الذين أتيح لهم إتقان لغة أجنبية أو أكثر. لقد كان الكتاب العرب ظمأى للنهل من الثقافة العالمية دون أن تكون هناك خطة منظمة للاقتباس. و من الطبيعي أن يستهويهم من هذه الثقافة ما كان أقرب إلى نفوسهم و أسهل تناولا .

و الواقع أن القراء العرب قد وجدوا في هذه الترجمة عونا كبيرا على الاطلاع على الآداب الأجنبية ، فلقد قرؤوا الروايات المترجمة في الصحف و المجلات التي بدأت تنتشر في كل العواصم العربية ...و قد حاولت هذه المنشورات أن تسترضي جماهيرها بهذا القصص

المترجم الذي كانوا يتقبلونه تقبلا حسنا لما يجدون فيه من المتعة و التسلية [45] . ورغم أن رائد الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث جرجي زيدان(1861 - 1914) كان سباقا في هذا الميدان من خلال أعامله التي خصها لكبار الوجوه و الشخصيات الإسلامية في تاريخ الإسلام القديم و الحديث ، فإن مصطفى لطفي المنفلوطي (1876-1924) برز بحق أول ناقل و مترجم و ملخص لأعمال روائية أجنبية مثل (شاطو بريان) (Chateau -briand) و (بيرناردان)(Bernardin).

و الواقع أن العرب قد ترجموا في القرن التاسع عشر ، و النصف الأول من القرن العشرين ، روايات كثيرة لكنهم كانوا يستهترون بأسلوب السرد ...كانوا يكتبون بلغة هزيلة ، لا تخلو من الأخطاء ...أضف إلى ذلك أنهم كانوا لا يتقيدون بالنص الأصلي.بل كثيرا ما كانوا يشوهون الأسلوب و يمسخون الحكاية بإضافاتهم و إيجازاتهم و تدخلهم ...لكن هذه الترجمة على الرغم من مساوئها و عيوبها فلقد أفادت العرب كثيرا إذ علمتهم كيف يكتبون الرواية ، و لقنتهم أساليب السرد المختلفة.

و لئن اتسمت الترجمة قبل الحرب العالمية الثانية بالفوضى و انعدام التخطيط وغياب الهدف ، فلقد تطورت في الخمسينات و الستينات أيما تطور . و قد لا نشك في أن تعليم اللغات و تأسيس الجامعات و تطور الصحافة و غيرها من العوامل التي ساعدت على تنشيط حركة هذه الترجمة كما و كيفا ، و قد قامت بعض الحكومات العربية(مصر، سوريا، لبنان، العراق) بوضع الخطوط العامة لتنظيم الترجمة كما شجعت الكتاب على اختيار أعمال أكثر جدية و بذل مزيد من العناية بمستوى الترجمة .

و ما يلفت الانتباه خلال هذه الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية، أن المكانة المرموقة التي احتلها الأدبان الفرنسي و الإنجليزي سابقا أخذ بالتنحي جزئيا فاسحا المجال للأعمال الروائية الألمانية و الأمريكية و الإسبانية ، و مع أواسط الستينات اهتمت العديد من الدول العربية (الجزائر، المغرب، تونس، السعودية و دول الخليج...) بحركة الترجمة ، الأمر الذي أدى إلى ازدياد عدد الروايات المطبوعة ، و تنوع مصادر الترجمة ، و بالتالي تنوع الكتب المترجمة .فإضافة إلى الكتاب الفرنسين و الإنجليز بدأنا نسمع أسماء مهمة أخرى مثل كافكا و مورافيا و طوماس مان و غارسيا ماركيز .

و هكذا تنوعت الترجمة الأدبية في العالم العربي و تعددت : فمن الميتولوجيا الإغريقية إلى الأدب الفرنسي إلى الأدب الإنجلوسكسوني إلى الأدب الأمريكي – اللاتيني.

الهوامش

1 عبد السلام الطويل "الأنا/ الآخر، بعض مظاهر القصور في ميدان الترجمة" في مجلة فكر و نقد العدد 22.ص74

[2] إدمون كاري و آخرون "الترجمة و التلاقح الثقافي مطبعة فضالة المحمدية المغرب 1998 ص 174"

[3] لمزيد من التفاصيل ينظر Georges Mounin « Linguistique et traduction » ED : Dessort et Mardaga. Bruxelles1976 P.71

[4] روبير لاروز"في مفهوم الترجمة و تاريخها". العدد 22 ص 46

[5] أوكتافيو باث : "الترجمة: الأدب و الأدبية " ترجمة إدريس المصمودي و محمد القاضي . في مجلة فكر و نقد.ص70

[7] ينظر المنصف الجزار "الترجمة الأدبية" في " الترجمـــة و نظرياتها"، إعداد مجموعـــة من الأساتذة الجامعيين، المؤسســـة الوطنية للترجمة و التحقيق و الدراسات "بيت الحكمة" ، تونس 1989 ص110.

[8]- نفس المرجع و الصفحة.

[9] رولان بارت "درس السيميولوجيا" ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار طوبقال الدر البيضاء المغرب 1986 ص 34.

[10] نفس المرجع و الصفحة.

[11] جوزيه لامبير "الترجمة" ترجمة حسان محمد عبد الفتاح في مجلة فكر و نقد عدد 10.ص116.

[12]- جيرار جينيت في كتابه" طروس " الصادر ضمن منشورات سوي باريس 1982 ، ورد في فورطوناطو إسرائيل "الترجمة الأدبية": تملك النص " ترجمة مصطفى النحال في مجلة فكر و نقد العدد 10.ص.129.

[13]- فورطوناذو إسئائيل نفس المرجع و الصفحة

[14] ينظر

J.R LADMIRAL: « Traduire : Théorémes pour la traduction » .ED petite bibliothèque, payot paris p 110

15 -مفتاح محمد :"التشابه و الاختلاف، نحو منهاجية شمولية" المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء 1996 ص 201-202

[16]- نفس المرجع و الصفحة .

[17]- – عبد الفتاح كليطو:"بين الفلسفة و الشعر" في مجلة فكر و نقد، عدد 22 ص 82.

[19]- أورده عبد الفتاح كيليطو في نفس المرجع ص 81 .

[20]- جان كوهن "بنية اللغة الشعرية" ترجمة محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال المغرب 1986 ص 6.

21-ينظر

(les fandation du langage) "Essais de linguistique générale" :ROMAN Jakobson ED Minuit Paris 1963 p 86

[22]- ينظر Georges mounin « linguistique et traduction » OP .Cit P164

[23]- جوليا كريسطيفا : "علم النص" ، ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال ط 2 الدر البيضاء(المغرب)1997 ص 7.

[24]- عبد الفتاح كيليطو "بين الفلسفة و الشعر" في مجلة فكر و نقد العدد 22 -77 .

-25 نفس المرجع و الصفحة .

26 جورج مونان"المسائل النظرية في الترجمة " ترجمة لطيف زيتوني دار المنتخب العربي بيروت 1994 ص 57

27 ينظر يوجين نيدا :"نحو علم الترجمة" ترجمة ماجد النجار ، مطبوعات وزارة الإعلام، العراق 1976 ص118.

-28 نفس المرجع ص 119.

-29 ينظر Roman Jakobson OP.Cit 79.

-30 الدليل اللساني عند سوسور Saussure ، وحدة نفسية ذات وجهين ...و هذان العنصران مرتبطان ارتباطا وثيقا و يتطلب أحدهما الآخر ... و نطلق على هذا التأليف بين التصور Concept و الصورة السمعية Image Acoustique الدليل ...و نقترح الإحتفاظ بكلمة دليل لتعيين المجموع، و تعويض التصور و الصورة السمعية ، على التوالي بمدلول و دال".

لمزيد من التفاصيل ينظر Ferdinand deSaussure : « Cours de linguistique générale ED Payot Paris 1963 P99.

-31 يعطي رومان جاكبسون مثلا على ذلك قائلا : "خلال السنوات الأولى للثورة الروسية، دعا بعض الحالمين المتعصبين ...إلى مراجعة جذرية للغة التقليدية ، و قد طالبوا بحذف عبارات واضح خداعها ، مثل "طلوع الشمس" و "غروبها" .و مع ذلك فنحن مازلنا نستعمل هذا التصوير البطليموسي دون أن يستدعي ذلك رفض المذهب الكوبرنيكي كما يسهل علينا أن ننتقل من حواراتنا اليومية حول الشمس الطالعة أو الغاربة إلى تمثل دوران الأرض لأنه بكل بساطة يمكن لكل دليل أن يترجم إلى دليل آخر يبدوا لنا أدق و أكثر تصورا " .

لمزيد من التفاصيل ينظر Roman Jakobson OP.Cit 81.

-32 محمد علال سيناصر في ندوة "الترجمة و التلاقح الثقافي " م.س56.

-33 لمزيد من التفاصيل ينظر كتاب ندوة فكرية "حول الترجمة في الوطن العربي". مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000 ص52

-34 محمد علال سيناصر في ندوة "الترجمة و التلاقح الثقافي " م.س نفس الصفحة.

-35 يلاحظ أحد الباحثين قائلا: "تبقى الترجمة ضرورة بالنسبة لمختلف الحضارات، فقد ترجمت الحضارة اليونانية تراث الشرق القديم (من حساب و فلك و زراعة)، و ترجم الرومان عن الإغريق

آدابهم و فلسفتهم. و ترجم العرب عن الإغريق و الرومان و الفرس و الهنود، هذا إذا حصرنا الإهتمام في التجارب القديمة."

ينظر: عبد السلام الطويل : "الأنا / الآخر، بعض مظاهر القصور في ميدان الترجمة" في مجلة فكر و نقد عدد 22 م.س73.

[36]- ينظر عبد السلام بنعبد العالي. "الترجمة و الميتافيزيقا" في مجلة الكرمل عدد 17، 1985 ص178.

[37]- نفس المرجع و الصفحة.

[38]- عبد السلام بنعبد العالي: "دائرة الترجمة " في مجلة فكر و نقد عدد 11 م.س138.

[39]- يعطي أحد الباحثين مثالا فيقول: "فهمي للحب لن يكون أبدا هو فهم الفرنسي له (...) و هي حالة دائمة لأن التواصل الجسدي يبطلها، و يعيدها إلى رمز آخر في لغتي و ثقافتي مثل الهوى، العشق، الغرام... إن أول صورة تولدها تلك الجملة في ذهني هي أيقونة (قيس و ليلى)." لمزيد من التفاصيل ينظر عبد اللطيف محفوظ " التمثل و الترجمة: قراءة في نموذج مغربي." في مجلة فكر و نقد عدد 10 ص66.

[40] جورج مونان: "المسائل النظرية في الترجمة." ترجمة لطيف زيتوني م.س101.

** ظهر مفهوم التثاقف منذ 1880 في حقل " الإنتروبولوجيا " و فهم على أساس أنه يشير إلى ظواهر الصلات (Contacts) التي أقيمت بين حضارات مختلفة و إلى التداخل بين هذه الحضارات ... إن مفهوم التثاقف الذي جاء على وزن التفاعل يتضمن فكرة الإنفتاح على الغير و ولوج عالم جديد، و التلاقح، و إستقبال الدخيل. لتفاصيل أكثر ينظر فايزة قاسم ندوة " الترجمة و التلاقح الثقافي"69-76.

[41] عبد المجيد مزيان في ندوة " الترجمة و التلاقح..." ص 74.

[42] مورس شرودر و آخرون: " نظرية الرواية، علاقة التعبير بالواقع." ترجمة محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد 1986 ص14.

[43] للإطلاع أكثر حول أهم مراحل الرواية العربية ينظر André Miquel: " la Littérature arabe" .Edition PUF Paris 1969

[44] محمود يوسف نجم: " القصة في الأدب العربي الحديث." دار الثقافة بيروت 1966 ط3.ص13.

[45]- ينظر المرجع السابق 13-15.

أثر الاستشراق في الدّراسات اللّغوية العربيّة

د.المبروك زيد الخير

جامعة عمّار ثليجي، بالأغواط

مفهوم الإستشراق وخصائصه:

الإستشراق (orientalisme)، لفظ استحدث مع بروز الدّراسات التّي اضطلع بها ثلّة من علماء الغرب، وتخصّصوا بها في كل ما يتعلّق بالشّرق، وهو قضيّة تتناقض حولها الآراء في عالمنا الإسلاميّ، ما بين مؤيّد ورافض، والواقع أنّ للإستشراق تأثيراته القويّة في الفكر الإسلاميّ إيجابا وسلبا، ولذلك فإنّنا لانستطيع تجاهله، ونحن مطالبون أن نبتعد عن التّعميمات الخاطئة، وذلك بالتّحوّل إلى موقف نقديّ، يقوم على أسس علميّة، أخذاً بقوله تعالى" وَلَا يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَآَنُ قَوْمٍ عَلَى أَلَّا تَعْدِلُوا اعْدِلُوا هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَى "[المائدة/08] (1)

ويمكن تعريف الإستشراق، بأنّه ذلك التيّار الفكريّ الّذي تمثّل في الدّراسات المختلفة عن الشّرق الإسلامي، وأسهم في صياغة التّصوّرات الغربيّة عن العالم

الإسلاميّ ، معبّرا عن الخلفيّة الفكريّة للصّراع الحضاريّ، المكرّس تاريخيّا وواقعيّا بين الشرق والغرب، بصورة بارزة وعميقة (2).

ويعرّفه قاموس لاروس الفرنسيّ (Larousse) بأنّه : " مجموعة المباحث الّتي تتناول بالدّراسة الشّعوب الشّرقية، ولغاتها وتاريخها وحضارتها، أو هو تذوّق أشياء الشّرق "(3)

وقد ظهر الإستشراق اللّاهوتي، عندما أسّس مجمع فيينّا الكنسيّ عام (1312 م)، عددا من كراسيّ اللّغة العربيّة، في عدد من الجامعات الأوروبيّة، مهمّتها التّخصص في اللّغة العربيّة ومباحثها، والتّعمّق في دراستها.

وقد بدأ التّفكير في استبدال وسائل الغزو، والانتقال من الاكتساح العسكريّ، إلى الغلغلة الفكريّة والعلميّة، قبل قرون عديدة، وذلك منذ انهزام جيوش لويس التّاسع الصّليبيّة، وأسره بمدينة الإسكندرية، كما هو معلوم في تاريخ الصّراع بين الشّرق والغرب، في بعده العسكريّ والإيديولوجيّ.

ولكن الصّورة المتكاملة البارزة للإستشراق الأوروبيّ، إنّما ظهرت مع نهاية القرن الثّامن عشر الميلاديّ، وذلك في انجلترا ابتداء من عام (1779م) وفي فرنسا ابتداء من عام (1779م)، ولم يدرج المصطلح في قاموس الأكاديميّة الفرنسيّة إلّا عام (1838م) (4).

والواقع أنّ الأوروبيين، بدؤوا يهتمّون باللّغة العربيّة، منذ القرن العاشر، بسبب شغفهم بالاطّلاع على كتب العلم الطبيعيّ، والطّب، والفلسفة، وفي القرن الثّاني عشر الميلاديّ، صارت طليطلة وغيرها من مدن الأندلس، محجّة للنّازحين، من مختلف المدن

الأوروبيّة، لتحصيل المعرفة وترجمة العلوم، وكان الإمبراطور الألمانيّ فر يدريك الثّاني (1194-1250 م) وألفونسو العاشر، صاحب قشتالة (1252-1284)، على اهتمام بالغ بالأدب والفنون، والعلوم العربيّة، فحرصا كلاهما على ترجمة حصائل الحضارة العربية الإسلامية إلى اللاتينية، واقتدى بهما كثير من ملوك أوروبا، فانتعشت الدّراسات والتّرجمات، للتّراث العربيّ في كل أصقاع أوروبا، مما ازدهرت به حركة

لقد قصد جربردي أورلياك (ت: 1003 م) Jerbert de Oraliac، الأندلس ودرس على علمائها، وتعلم العربية، وانتخب بعد عودته حبرا أعظم، باسم سلفستر الثاني، فكان بذلك أول بابا فرنسي، وعلى شاكلته قام جيراردي كريمون (ت 1187 م)، Gérard de Grémana برحلة إلى طليطلة، طالت حتى ترجم من خلالها ثمانية وسبعين مصنّفا في الفلسفة والطّب، والفلك والنّجوم، ومثله بطرس المكرم، ت (1156) Piérre le vénérable رئيس دير كلوني، الّذي قام بتشكيل هيئة للتّرجمة، بغرض الحصول على معرفة موضوعيّة للإسلام، وتمخّض عن جهوده، ترجمة لمعاني القرآن إلى اللّغة اللّاتينية عام (1143م)، وهي ترجمة قام بها الإنجليزي روبرت أوف كيتون Robert of Ket ton، ناهيك عن يوحنا الاشبيلي Juan de Sevilla الذي نقل أربعة كتب لأبي معشر البلخي عام 1133م، وذلك بمعاونة (إدلر أوف باث)E.OF. Bath(6).

ويبدو لنا أنّ المستشرقين، احتضنوا الدّراسات العربيّة، وأصبحوا يهيمنون على السّاحة العلميّة، بحكم السّبق والتّميز، والتّلويح الدّائم لإقناع العرب وغيرهم، بموضوعيّة مناهجهم، في التّناول والتّحليل، وفي الاستدلال والتّعليل، ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا.

وعلى ذلك فقد حقّ لادوارد سعيد، أن يعرّف الإستشراق بأنه:"أسلوب من الفكر، قائم على تمييز إنطولوجي وإبستمولوجي بين الشّرق والغرب، والتّمييز بينهما، بوصف هذا التّمييز نقطة الانطلاق، لسلسلة محكمة الصّياغة من النّظريات، والملاحم، والرّوايات، والأوصاف الاجتماعيّة، والوسائل السّياسية الّتي تتعلّق بالشّرق، وعاداته وعقله، وقدره وما إلى ذلك"(7).

وانطلاقا من أهداف مرسومة، وخطط علميّة وإيديولوجيّة معلومة، فقد أنشا المستشرقون الفرنسيّون، ، جمعيّة لهم عام 1787م، و ثنّوا بجمعيّة أخرى عام 1820م، وأنشؤوا باسمها (المجلّة الآسيويّة الملكيّة)، المتخصّصة في الدّراسات الشّرقية، وكذلك فعل مستشرقوا أمريكا عام 1842م حين أنشؤوا جمعية، ومجلّة علميّة ثقافيّة، بعنوان :(الجمعيّة الشّرقية الأمريكيّة)، وتبعهم الألمان في نفس العام، فأنشؤوا مجلّة خاصّة بهم وكذلك وقع في النّمسا، وإيطاليا، وروسيا (8).

وهناك مجلّة (شؤون الشّرق الأوسط) التّي تصدر عن المستشرقين الأمريكيين إلى الآن، علاوة على مجلّة أنشأها صموئيل زويمر، ت:(1952)مS.Zwemerعام (1911)م، وهي تصدر من هارت فور Host Fordبأمريكا، ومجلة للمستشرقين الفرنسيين بعنوان :(العالم الإسلامي) LE Monde Musulman(9).

كما أسّست مجلة: (عالم الإسلام) Mir.Islama ، في بطرسبرج عام 1912، ولكنّها لم تعمّر طويلا، ومجلة (ينابيع الشّرق) التي أصدرها هامر برجشتال في فيينا في الفترة بين عام (1809) و(1818)، إضافة إلى (مجلة الإسلام الألمانيّة)الصّادرة عام 1910.

ولا بأس أن نشير هاهنا، إلى أنّ هناك لفيفا من المستشرقين، منهم المنصفون أمثال الهولندي هاد ريان ريلا ند، المتوفى عام (1718م)Hardrian Rolandوالألماني يوهان، ج، رايسكه، المتوفّى عام(1774م)Reiske jj والفرنسي سلفستردي ساسي، ت(1838م)Silvestere de Sacyوالإنجليزي توماس ارنوكدوت (1930م)، ومنهم المتعصبون أمثال جولدزيهر ت (1920م)Goldi zher، وجون ما ينارد Maynard [، و غ فون غرونباوم G.Ven. Grunbaum و.أ.ج فنسنك A.J.Wensink وكينيث كراج . K.Igrajjولويس ماسينيون L.Massiynonو.د.بماكدونالد D.B.Macdonald ومايلزجرينM.Green، ود، س مرجليوث D.S.MARGOLIOUTH ت(1940)بارون كارادي فو Baron Carra de Vouxو، أ، رجب H.A.R.GIBB، إضافة الى ر.أ نيكولسونR.ANICKOLSONنري لانس اليسوعي H.lammansجوزيف شاخت J.Schacht ويجبيس بلاشير Crblacherالفريد جيوم A.GEOM وغيرهم (10).

وفي عام 1936م صرّح المستشرق الانجليزي(جب)، أستاذ اللّغة العربيّة بجامعة أكسفورد، وعضو مجمع اللّغة العربيّة، أمام المجمع، بأنّ المستشرقين الأوروبيين والأمريكيين، يصنعون للّغة العربيّة في هذا العصر، ماكان يصنعه الأعاجم لها في العصر العباسيّ الأوّل، حين ازدهرت الحضارة الإسلاميّة في ذلك العصر الذهبيّ الرّائد.

وقد ردّ على هذا الطّرح، د.سيّد نوفل في (مجلة السّياسة)، التّي كان يرأسها الدّكتور محمّد حسين هيكل، ليقوّض هذا الزّعم، إذ أكّد أنّ البون شاسع بين هؤلاء وأولئك، إذ الأعاجم القدامى من أمثال سيبويه، وأبي على الفارسيّ، وابن فارس، والبخاريّ، ومسلم،

والنسائيّ، وغيرهم، قد انصهروا في بوتقة الإسلام، والتزموا بمبادئه، وتعلّموا العربيّة، واستغنوا بها عمّا سواها، وألّفوا فيها بملكة وذوق ومكنة، بينما المستشرقون المعاصرون، كانوا على النّقيض من ذلك، باقين على عجمتهم، يتكلّمون بلكنة أعجميّة، ويفكّرون بذهنيّة أجنبيّة، رغم أفضالهم في الدّراسات، ومبادراتهم الخلّاقة في ميدان التّحقيق، وإبراز التّراث العربيّ الإسلاميّ(11)، وهم ينطلقون في ذلك من قول غيوم بوستل Guillaume Postelالمتوفّى عام(1581م)، الّذي أسهم في الدّراسات اللّغوية الشّرقيّة، وهو يثمّن اللّغة العربيّة «...أنها تفيد بوصفها لغة عالميّة في التّعامل مع المغاربة، والمصريين، والسّوريين، والفرس، والأتراك، والتّتار، والهنود، وتحتوي على أدب ثريّ، ومن يجيدها يستطيع أن يطعن كلّ أعداء العقيدة النّصرانية بسيف الكتاب المقدّس». (12)، وكان يتفاخر بأنّه يستطيع عبور آسيا، وبلوغ الصّين، دون مترجم(13).

وقد كان للمستشرقين دور كبير، في جمع المخطوطات العربيّة وفهرستها، كما فعل ألوارد Ahlwardtبالكتب المخطوطة باللّغة العربيّة، في مكتبة برلين، حيث فهرسها في عشرة مجلدات ضخمة، وكذلك فعل نظراؤه في مختلف مكتبات أوروبا، وكانت هناك دراسات لهؤلاء المستشرقين، حول هذه المخطوطات، كما فعلت المستشرقة كراتشوفسكي التي نوه الشيخ أمين الخولي بعملها، قائلا: «لقد قدّمت السّيدة كراتشوفسكي بحثا عن نوادر مخطوطات القرآن في القرن السّادس عشر ميلادي، وإنّي أشكّ في أنّ كثيرا من أئمة المسلمين يعرفون شيئا عن هذه المخطوطات، وأظنّ أنّ هذه مسألة لا يمكن التّساهل في تقديرها»(14).

ويظهر أنّ أنور الجندي في كتابه (خصائص الأدب العربي) الّذي أفرد ضمنه بابا كاملا، لأثر المنهج الغربيّ الوافد على الأدب العربيّ، وكرّس فصلا خاصّا لأثر الإستشراق في الأدب العربيّ قد بالغ في التّحامل على ظاهرة الإستشراق بالكليّة.

واعتبر أصحابها وبالا على التّراث والأدب واللّغة، ولم يستثن منهم أحدا، وهذا منهج يلغي إيجابيات ظاهرة الإستشراق، وينظر إلى جوانبها السّلبية فقط[11].

وهو في ذلك ينقد منهج المستشرقين وأتباعهم، وخاصّة مارجليوث، وجب، بروكلمان، بلاشير، وجاك بيرك، وماسينيون، وتلامذتهم كطه حسين، وأحمد لطفي السّيد، وأحمد أمين الخولي، وزكي مبارك، ويستشهد على خطورة المذهب الإستشراقي في تناوله للتّراث العربيّ، بما تمخّض عن بحوث بلاشير عن المتنبيّ، وآراء دوركايم في تناول فلسفة بن خلدون، وآراء ماسنيون في القرآن الكريم، وموقفه من الإعجاز، ومحاولة التّقليل من دور الرّسالة والنّبوة في استنبات النّهضة الحضاريّة العربيّة، وهو ما تبنّاه زكيّ مبارك، في رسالته عن النّثر الفنيّ (15)، كما أشرف المستشرق ليفي بريل، على رسالة لمنصور فهمي، هاجم فيها تعدّد الزّوجات في الشّريعة الإسلاميّة(16)، وتحامل على كثير من مبادئ الإسلام وخصوصيّاته، مما خرج به عن المنهج العلميّ كليّة.

وحين نقرأ بعض الآراء للمستشرق كازانوفا في القرآن، نستغرب أطروحاته الغريبة، من نحو قوله بخشونة الأسلوب المكّي، ولين المدني، لعلاقة النّبي باليهود في المدينة، أو قوله بأنّ النّثر الفنيّ في العربيّة فارسيّ الأصل، وأنّ أوّل من كتبه ابن المقفّع، أو تعرّضه لتشكيك مارجليوث في الشّعر الجاهليّ، باعتباره منحولا، وهو ما ردّده طه حسين بعد ذلك وتبنّاه،

فإنّنا ندرك مع أنور الجندي، خطورة هذه الأفكار المتعصّبة، لأنّها تطرح أطروحات انطباعية، بعيدة عن الطّرح العلميّ، القائم على العقل والتّعليل، المستند على الحجّة الدّامغة والدّليل.

وقراءة كتاب مثل (تاريخ الأدب العربيّ) لكارل بروكلمان، يعطينا صورة متكاملة، عن الجنوح عن المنهج العلميّ المحايد، الذي يدرس الحقائق بموضوعيّة وعقلانيّة، فهو يؤكّد عدم صدقيّة الرّسالة المحمديّة، وينكر القرآن، فيعتبره قالبا من القوالب الشّعرية المتأثّرة بوعظ التبّشير المسيحيّ، على لسان المبشّرين المسيحيين العرب من جنوب الجزيرة(17).

ويسمّي هاملتون جب H.GBB العصر الجاهليّ بالعصر البطوليّ، وعصر صدر الإسلام بعصر التوسّع، وفي ذلك إنكار لجهالة الجاهليّة، ولأثر العقيدة والمنحى الإيمانيّ في انتشار الإسلام وفتوحاته(18).

ونحن لانفتأ نتساءل عن أسباب التّحامل البعيد عن المنهجيّة العلميّة، من هؤلاء المستشرقين، خاصّة وأنّهم ثلّة العلماء، ونخبة المفكّرين، وأنّ الأولى بهم، أن يوازنوا بين العقل والعاطفة، وبين العلم والإيديولوجيا، فلا تكون أحكامهم اعتباطية، ولا قائمة على مفاهيم مسبقة، تنطلق من ضغينة، أو صراع تاريخيّ، أو عقائديّ، يقلّل من شأن الطّرح العلميّ ويقزّمه.

ولاعجب إذا راجعنا أسس الإستشراق، وأفكار المستشرقين المتعصّبين، أن نجد أهداف الإستشراق، تقوم على التّشكيك في صحّة الرّسالة المحمّدية، وفي نزول القرآن وفي

الشّعر الجاهليّ، وتعمل على التّقليل من قيمة اللّغة العربيّة، واستبعاد قدرتها على مسايرة ركب التّطوّر(19)، وقد كان الإسلام كما يقول ساذرن Southern يمثّل مشكلة بعيدة المدى بالنّسبة للعالم المسيحيّ في أوروبا على المستويات كافّة، وباعتباره مشكلة عمليّة ومشكلة لاهوتية، فقد اقتضى معرفة الحقائق التي لم يكن من السّهل معرفتها، وهنا ظهرت مشكلة تاريخيّة يصعب اكتسابها دون معرفة أدبية ولغوية (20).

وأيا كان الأمر، فإنّ هذا المسلك العدائيّ الّذي تبنّاه بعض المستشرقين، كان وليد ظروف تاريخيّة وأيدلوجيّة، تتعلّق بصراع الحضارات، وبانعكاس ردّات الفعل الّتي تمخضت عنها الحروب الصّليبيّة الكبرى، وظروف التّداول الحضاريّ، التّي أسهمت في تغيير مسار الحضارة إيجابا وسلبا.

ونحن في هذا البحث، لا نهتمّ كثيرا بالجانب العدائيّ الّذي أسفرت عنه أفكار المستشرقين المتعصّبين، لأنّه واقع ماله من دافع، ولكن يهمّنا ما يقابله، وهو واقع آخر أسفرت عنه قرائح المنصفين، من ذوي الضّمائر اليقظة من المستشرقين الّذين مارسوا العمليّة الإستشراقية في التّراث والحضارة العربيّة، بشيء من الحياديّة والتّوازن، وحسن التّصرف في النّصوص، مع النّقد البنّاء، والاعتراف بما للحضارة العربيّة الإسلاميّة من خصائص وتميّز، وما عليها من تحفظات في بعض المناحي المتعلقة خاصّة بالجوانب التّطبيقيّة التي يتحمّل وزرها الممارسون للحضارة، ولا تتحمّلها الحضارة في حدّ ذاتها، وهو مسلك معقلن رائد، لا يبخس النّاس أشياءهم، ولا ينطلق من صراع، ولا من أحقاد تاريخيّة، أو ضغائن قديمة، عفا عنها الزّمان، وأكل الدّهر عليها و لم يشرب.

ولقد كان المفكّر الجزائري (مالك بن نبي) منصفا، حينما انطلق في معالجته لموضوع (إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلاميّ الحديث) بتحديد المصطلح، ثم قسّم المستشرقين إلى طبقات على صنفين:

أ- من حيث الزمن: طبقة القدماء أمثال جربر دور بياك GERBERT D'AURILLAC والقديس طوماس الأكويني، وطبقة المحدثين مثل كارادوفو Carra de Vaux وجولدزيهر، وغيرهما.

ب- من حيث الاتجاه العام نحو الإسلام والمسلمين في الكتابة: فهناك طبقة المادحين للحضارة الإسلامية، وطبقة المنتقدين لها، والمشوّهين لسمعتها(21).

ومالك بن نبي في هذا التّناول، يؤكّد بأنّ تأثير هؤلاء المستشرقين، إنّما هو على مجرى الأفكار في الغرب، لا في نهضة العالم الإسلاميّ، ذلك أنّ تأثير المنكرين والمتعصّبين، إنّما هو في تحريك الأقلام، لأنّ إنتاجهم ذاته بقي رهين الرّفوف، و لم يوجّه مجموعة أفكار الأمّة، ولا حرّك جمودها، لأن هناك استعدادا فطرياً لمواجهته، ممّا سمّاه مالك بن نبي عوامل الدّفاع الفطريّة عن الكيّان الثّقافي، و قد كان للمنصفين والمادحين من المستشرقين الأثر الملموس، في تلميع الحضارة العربية الإسلامية، وإعادة اعتبارها، ولكنّه لم يحدث ما كان يؤمل منه، من هزهزة العزائم، لتحريك التّفعيل الإستشراقي المنصف للتّراثية الحضاريّة العربيّة، باعتبارها جزء من الرّصيد الحضاريّ الإنسانيّ (22).

ويبدو لنا أنّ التّأثير الّذي يتكلّم عنه مالك بن نبي، إنْ كان موجوداً بصورة فعلية، فهو على مستوى الثلّة النّخبوية الرّائدة، و لم يكن يطال الطّبقات العامّة، التّي لم تكن تهتمّ

بالإنتاج الإستشراقي ولا بغيره، خاصّة إذا تكلّمنا عن إنتاج المستشرقين في الميدان اللّغوي، والأدبيّ، والفكريّ.

وهو يذهب إلى أن أوروبا اكتشفت الفكر الإسلاميّ، والتّراث العربيّ مرّتين، المرّة الأولى في القرون الوسطى، حينما أرادت اكتشاف الفكر، والتّراث، وترجمتهما، من أجل الفائدة العلميّة، وبناء النّهضة، والمرّة الثّانية في ظلّ استعمارها للشّعوب الشّرقية، من أجل توظيف الفكر، وتطويع التّراث للأغراض الاستعماريّة السّياسيّة.

والفارق شاسع بين العطاء الأوّل الذي كان علما حياً وفاعلا، يؤخذ من أفواه الرّجال، وتناط به النّهضة، وتؤسّس عليه الحضارة، وبين التّراث في صورته المحفوظة الجديدة، بما هو-على تعبير مالك بن نبي -أشبه بعلم الآثار، يكتشفه الباحثون الأوربيون بحكم الصّدفة، ويصدقون أولا يصدقون في نقله، ثم ينسبونه لأصحابه من العلماء المسلمين، أو ينسبونه لأنفسهم، أو لأحد الأوروبيين، كما حدث بالنّسبة لاكتشاف العلماء المسلمين، الدّورة الدّموية الصّغرى، وهو اكتشاف ينسب إلى الإنجليزي غليام هرقي، بينما مكتشفها بأربعة قرون قبل ذلك، هو العالم المسلم ابن النّفيس(23).

وهذا المنحى في الموازنة بين التأثّر والتّأثير، يمكن أن يلمح بعمق، في الدّراسات الّتي تناولت ظاهرة الإستشراق، وهي كثيرة(24).

- المستشرقون ومجامع اللّغة العربيّة:

إنّ أشهر المجامع تأثيرا وحسن تأطير، مجمع القاهرة اللّغوي، ثم تتوالى من بعده المجامع في أصقاع العالم العربي، وذلك في كلّ من دمشق الّتي يعتبر مجمعها صرحا مهمّا في الحفاظ

على اللّغة العربيّة، إضافة إلى مجامع عمّان بالأردن، ومجمع بغداد بالعراق، وغير ذلك من المجامع، التّي ظهرت في السّنوات الأخيرة، مثل مجمع الجزائر للّغة العربيّة ، الّذي ناضل من أجله الأستاذ الجليل مولود قاسم نايت بلقاسم، ولكنّه أسّس من بعد وفاته، ويرأسه آنيا الدّكتور عبد الرّحمن حاج صالح، الّذي يتبنّ مشروع الذّخيرة العربيّة، وهو مشروع احتضنته جامعة الدّول العربيّة، في الآونة الفارطة، لأهميّته وقناعة الهيئة بقيمته وجدواه، في الحفاظ على التّراث، واستثماره بصورة إيجابيّة، مفيدة وفعّالة.

ومعلوم أنّ مجمع اللّغة، هو البديل عن الأكاديمية اللّغوية عند الأوروبّيين، وهو ذو أهميّة لا تنكر، وقيمة لاتجحد، لأنّ دوره فعّال في الحفاظ على المقوّمات، وترقيّة اللّغة العربيّة بما يماشي الرّكب الحضاريّ، ويتلاءم مع التّطوّر التّقني، والتّكنولوجي الحديث، في ظل التّسارع اللاّمحدود نحو ترقية الحياة، وتطوير المعطيات، والوسائل، والأفكار، والأحوال.

وحينما أنشئ مجمع اللّغة العربيّة، عام 1932 بالقاهرة، أنشئ"مصطبغا بصبغة عالميّة، يدلي فيه بآرائه من يعنى باللّغة العربيّة من أهلها، ومن الأوروبيين الّذين تذوّقوا آداب هذه اللّغة الكريمة، وقد رأوا أنّ خدمتها، خدمة للعلم في ذاته، ومظهرا من مظاهر الرّقيّ الإنسانيّ"(25).

وقد تضمن المرسوم الملكي الصّادرفي 13 ديسمبر 1932م، إنشاء مجمع ملكيّ للّغة العربيّة، تكون أغراضه ملخّصة في محافظته على سلامة اللّغة العربيّة، وأن يجعلها وافية، بمطالب الحياة والفنون في تقدّمها، ملائمة لحاجات الحياة الحديثة، وأن يقوم بوضع المعجم

التّاريخي للّغة العربيّة، وينشر أبحاثا دقيقة، في تاريخ بعض الكلمات، وتغيّر مدلولاتها، وأن ينظّم دراسة علميّة للّهجات العربيّة الحديثة، بمصر وغيرها من البلاد العربيّة (26).

وقد أُلحق مرسوم تكوين المجمع، بمرسوم آخر مؤرخ في 06 أكتوبر 1933، مكرّس لتعيين أعضاء المجمع، الذي كان يرأسه لأوّل مرّة محمّد توفيق رفعت باشا، ويضم إلى جانب الشّيوخ والدّكاترة العرب، بعض المستشرقين منهم:الأستاذ أ.ر.جب، الأستاذ بمدرسة لندن للدّراسات الشّرقية، والدّكتور فيشر، الأستاذ بجامعة ليبزغ، وأ.نالينو، الأستاذ بجامعة ليدن، إلى جانب الأب إنستانس ماري الكرملي(27).

كما أصدر الملك فؤاد مرسوما خاصّا في 24يناير1934، لتعيين مستشرق، هو م.ليتمان، الأستاذ بجامعة تيبتيجن بألمانيا، عضوا عاملا بالمجمع(28).

وحينما تكوّنت اللّجان المتخصّصة في شتّى الفنون اللّغوية والعلميّة، أدرج المستشرقون الأعضاء في المجمع عبر قوائم اللّجان، فكان نانيلنو ضمن لجنة الرّياضيات، والأستاذ فيشر ضمن لجنة العلوم الطبيعيّة والكيميائيّة، والأستاذ أ.ر.جب، ضمن لجنة علوم الحياة والطّب، والأستاذ لويس ما سينون ضمن لجنة العلوم الاجتماعية والفلسفيّة، إلى جانب عضويته في لجنة الآداب والفنون الجملية، أمّا لجنة المعجم، فتضمّ المستشرقين : أ.ر.جب، و أ.فيشر، و أ.نالينو، وأ. ليتمان، وتضم لجنة اللّهجات كلاّ من فيشر، وليتمان، وجب، وانتخب أ.نالينو، عضوا استشاريا في لجنة الميزانية (29).

ولقد أبلى هؤلاء المستشرقون وهم علماء ومحقّقون، لا يشقّ لهم غبار، بلاء حسنا، في المحاورة والنّقاش، وإبداء الآراء الحصيفة، التّي تدلّ على وعيهم بالدّور الحضاريّ

للمجمع، وأهمّيّة المشاركة فيه بفاعليّة وعمق، ممّا تبرزه كلماتهم، ومحاضراتهم، وإسهاماتهم، في الأعمال والمناقشات.

يقول ليتمان في كلمة ألقاها عام 1935م، أمام أعضاء المجمع : "إنّنا نعرف أنّ اللّغة مثل الحياة، والحياة هي حركة وتغيّر، ولكن مع ذلك يلزم أن نعرف الأحسن، ممّا يوجد في اللّغة ويحفظ، ليس عند الخاصّة فقط، بل أيضا عند العامّة ، وواجب المجمع اللغويّ أن يحرس فصاحة اللّغة "(30).

وعبّر المستشرق جب، عن ذلك الوعي بدور المجمع في ترسية اللّغة وتطوّرها، وفاعليّتها العلميّة، والاجتماعيّة، بقوله في كلمة ألقاها عام 1936 أمام المجمع : "....فويل للّغة، مصادرها ومعجماتها، دون الشّعور الحيّ للنّاطقين بها، وويل أيضا للّغة، ينطق ويكتب الناطقون بها طوع أهوائهم، ويضربون بمعجماتها عرض الأفق، لذلك كان رجاؤنا إلى المخلصين والمنتقدين، ألا يلزموننا التّسرع في إصدار القرار قبل أوانه "(31).

وكان الدّكتور (فيشر) قد أنجز معجما بالعربيّة، نال رضا المجمع، وموافقته بالأغلبيّة، فأصدر قرارا بطبعه، على أن يتولّى هو تصحيحه، وأن يأخذ ملاحظات أعضاء المجمع بعين الاعتبار، ويستعين بفريق عمل، من إدارة المجمع وأعضائه، لإتمام هذا المشروع الهامّ، وإبرازه للوجود مطبوعا (32).

وفي شهر يوليو عام 1938، فقد المجمع المستشرق: ك، ا، نالينو، فأقيمت له حفلة تأبين، في دار الأوبرا الملكيّة بالقاهرة، وألقى خلالها المستشرق ليتمان، كلمة تأبينيّة عميقة، عبّر فيها عن مكانة نالينو، وتعلّقه باللّغة العربيّة الّتي كان فصيحا بها، طليق اللّسان، يحسنها

وكأنّها لغة آبائه وأجداده، وقد حاضر بها في الجامعة المصريّة، وعمل بها في المجمع اللّغوي، حتى قال فيه الشّاعر اللّغوي علي الجارم مؤبّنا :

و لم أنس (نالينو) وقد جاء فيصلا   بحجّة بحّاث، ورأي محقـّـــــق

وفـــــكر له من فطرة الرّوم دقّة   ومن حسنات العرب حسن تألّق

ينسّق علم الأوّلين مجاهدا   ولا خـــير في عـــلم إذا لم ينسّقِ

تقـــاسمه غرب وشـــرق فألّفت   مناقبه مابين غرب ومشرق

فدع ما يغطّي الرأس، واسمعه لا تجد   سوى عربيّ في العروبة مــــعرق

فيا مجمع الفصحى عزاء فكلّنا   إلى الشّاطئ الموعود ركّاب زورق (33).

كما نعى المجمع وأبّن، المستشرق أوغست فيشر، صاحب المعجم التّاريخي الكبير، وذلك في 14 فبراير 1949 م ونشر نعيه بمجلّة المجمع (34).

وأتصوّر أنّ المستشرقين الأعضاء في مجمع اللّغة، كانوا يزاوجون بين البحث في مجالات لغاتهم الأصليّة، وبين البحث في مضامير اللّغة العربيّة، عن طريق دراسات مقارنة، أفادوا بها اللّغة العربيّة أيّما إفادة، ومنها على سبيل المثال، ذلك البحث الذي تقدّم به المستشرق لويس ماسنيون، عضو المجمع اللّغوي، في دورة عامّة للمجمع، بعنوان : (المعاجم الأوروبية الحديثة، ومدى ما تستفيد المعاجم العربية منها)، وقد نشرت في الجزء السّابع

من مجلّة مجمع اللّغة العربيّة، وقد قسّم الاستفادة التّي تحوزها المعاجم العربيّة، من المعاجم الأوروبية إلى صنفين :

أولهما: المعاجم الأوربية المختصّة بالعربيّة، مثل معجم w.Marcals في لهجات تكرونه، ومعجم فيشر Fisher التّاريخي، ومعجمه أيضا لشواهد النّحويين.

وثانيتها: البرامج الحديثة الّتي بدئ النّظر فيها لجميع اللّغات، على مقتضى علم الصّوتيات، لمؤسّسها Troubetzkoy، والّذي يميّز بين علم الصوتيات Phonologie وعلم الأصوات phonétique باعتبار الأول تركيبيّا، والثّاني تحليليّا، والّذي دعا إلى ترجمة كثير من المصطلحات الهامّة في علم الصّوتيات، لإثراء المعجم اللّغوي، ومنها على سبيل المثال ما نورده في هذا الجدول (35)

الكلمة باللّغة الأصل	ترجمتها بالعربيّة
hapax	شاهد أحادي
Locution remarquable	تراكيب مشهورة
fréquence	الورود
Incompatible	المتنافرة

opposées	متباعدة
homonymes	متواردات
Valeur fonctionnelle	قيمة وظيفيّة

وهذه الاقتراحات، عمل الأعضاء على إحالتها على لجنة المعجم الكبير، لدراستها، وإقرارها نظرا لأهميتها، وضرورة إثارة النقاش حولها

- المستشرقون وقضايا اللّغة العربيّة :

يرجع الفضل في جعل باريس قبلة للدّراسات اللّغوية العربيّة إلى المستشرق سلفستر دي ساسي Silvestere de Sacy (1838م)، وقد كرّس دراساته حول النّحو والأدب، شعرا ونثراً، وحاول كثير من المستشرقين فهم الشّرق، فهما موضوعيا، وكانت الصّفة العلميّة للدّراسات الإستشراقيّة اللّغوية هي التّي جعلت المستشرقين العاملين في الحقل اللّغوي بمنأى عن هجوم الرّأي العامّ العربيّ الإسلاميّ، بينما يتّهم العاملون منهم في صعيد الدّراسات الإسلاميّة، بسوء النّية في أغلب الأحيان، وقد حاول البعض تخليص الإستشراق من دراسة اللّاهوت، وبرزت نزعة علميّة، لدراسة اللّغة والأدب بغاية المعرفة وحدها. (36).

وفي أوج المحاولة الّتي فجّرت اللّغة التّركية، فنقلتها من الحرف العربيّ إلى الحرف اللّاتيني ووجّهت المجتمع التّركي وجهة أخرى، رأى بعض المستشرقين بفعل تعمّقهم في العربيّة ، أنّ هذه المحاولة لو جربّت مع اللّغة العربيّة، فإنها ستؤول لا محالة إلى الفشل، وفي

ذلك يقول المستشرق (شارل يبلا)، الأستاذ بجامعة السّريون : " قد تجاوز بعض النّاس الحقّ إلى الباطل، فاقترحوا استبدال الحروف اللّاتينية بالأبجديّة العربيّة، ولكنّني أعتقد أنّ مثل هذا المشروع، مكتوب عليه الفشل، لأنّ العربيّة غير التّركية ، وقد أيقنت أنّ الخطّ العربيّ سيدوم، إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها " (37).

والظّاهر أنّ قناعة المستشرقين، بأصالة الخطّ العربيّ وخلوده، إنّما مرجعها إلى اعترافهم بقداسته، وعلمهم بارتباطه بالقرآن الكريم، وهو الّذي جعل الخطّ العربيّ، يحمل أصالة العربيّة، وخصوصيّة العرب إلى أصقاع العالم، يقول (إرسنت كونل) : " إنّ الإسلام منح العرب اللّغة والخطّ، فانتشر الخطّ العربيّ في العالم الإسلاميّ، فأصبح رابطة لجميع الشّعوب الإسلاميّة، رغم الحدود الحاضرة " [38]، ومن ذلك المناخ انطلقت البحوث والدّراسات والتّصانيف، التّي ملأت الدّنيا، وشغلت النّاس، ونحن نتعجّب حينما نقرأ لمستشرق كبير، مثل المستشرق هنري فليش(H. Fleish)، اتهامه النّحاة العرب القدامى ، بقصور النظرة في تناولهم للجملة، وإن استطاعوا التفريق بين الاسمي والفعلي من الجمل، كما يقول [39]، لكنّ هذا الكلام من هذا المستشرق الكبير، لا يستند إلى دليل علميّ، بل هو كلام انطباعيّ في الأساس، ومردود على صاحبه، لاعتبارات تتعلّق بخصائص اللّغة العربيّة وواقعها.

نحن لاننكر ما يذهب إليه د.تمّام حسّان، من أن النّحو البصريّ بني على أسس منهجية، انطلقت من العناية بعناصر التّركيب ، أكثر من العناية بالتّركيب نفسه، لأنّ دراستهم للنّحو، كانت تنحو منحى تحليليّا بعيدا عن التّركيب [40]، لكنّ جهود هؤلاء النّحاة لا تنكر، فهم قد أتاحوا للّغة العربيّة مناخا راقيا، في ظلّ التّوثيق والتّحقيق ، الّذي تمخّض عن

هذا التّراث العميق، وكان مرتكز المتأخّرين، لإعادة القراءة لهذا الموروث ، بالتّصفية والتّبويب والنّقد، وهم لم يتقاعسوا عن نفض الغبار عن ملحميات للعطاء الرّاقي، والإبداع المكين، ممّا زخرت به كتب الخليل، وسيبويه، والجرجاني، والجاحظ، وأبي الإعراب علي القالي، وابن قتيبة، وغيرهم.

ونذكر في بحثنا هذا الآن، ظاهرة من أهمّ الظّواهر الّتي تناولها المستشرقون، وكانت بحوثهم وتساؤلاتهم توطئة لآراء خرجت عن المألوف في وظيفة الإعراب ومفهومه، كما هو رأي الدّكتور إبراهيم أنيس الّذي ذهب إلى أنّ الحركة الإعرابيّة ليس لها مدلول، وإنّما مهمّتها وصل الكلمات بعضها ببعض، وهي لا تعدو أن تكون للتّخلّص من التقاء السّاكنين عند وصل الكلام ، وأنّ معنى الفاعليّة والمفعوليّة، لا يستفاد من هذه الحركات، وإنّما من موقع كلّ من الفاعل والمفعول في الجملة العربيّة. [41].

ويظهر لنا أنّ هذا الشّك في الإعراب في اللّغة العربيّة، قد سبق إليه كارل فللرز Karl vollers الّذي ادّعى أنّ النّص الأصليّ للقرآن الكريم، قد كتب بإحدى اللّهجات الشّعبيّة السّائدة في بلاد الحجاز ، ولا يوجد فيها حركات للإعراب، وإنما انتقل إليها الشّكل الأدبيّ للّغة العربيّة بعد ذلك، وهي عمليّة حسب فوللرز لا تعدو أن تكون مصنوعة ، لأنّه لا يعقل أن تكون هذه اللّغة، قد كانت حيّة في مكّة أمّ القرى ومن حولها [42].

وعلى نفس الشّاكلة كان طرح بول كال Poule Kahle في كتابه (الذخائر القاهرية)، الّذي نشره عام 1947 م، وهو يستند في ذلك على نصّ أورده الزّجاجي في الإيضاح، عن الخليفة أبي بكر أنّه قال : " إنّ إعراب القرآن لأحبّ إليّ من حفظ بعض حروفه "

(43)، وفهم الإعراب على أنّه الحركات، وضبط أواخر الكلمات ، بينما مصطلح الإعراب، لم يكن مقيّدا بهذا الفهم، ولا كانت العرب تدركه في زمان أبي بكر الصّديق بهذا المدلول، بل كان يعني معرفة المعنى وإيضاح دلائله، لفهم النّص القرآنيّ، والتّفاعل معه، وهذا الرّأي ذهب إليه أيضا من المستشرقين فنسشتاين Wetzstein(44)، لكنّ الله قيّض أيضا من المستشرقين من ردّ على هذا الطّرح، وفنّد مزاعم صاحبه، كما فعل المستشرق تيودور نولدكه Th.noldeke، الّذي أنكر على فوللرز زعمه الخاطئ، وقال : " إنّه من غير المعقول أن يكون محمّد صلّى الله عليه وسلّم، قد استخدم في القرآن ، لغة تخالف كلّ المخالفة، تلك اللّغة التّي كانت شائعة في مكّة آنذاك، وأن يكون قد اعتنى بالإعراب هذه العناية، وقومه لا يستخدمون الإعراب في كلامهم " (45).

وكذلك أكّد المستشرق بوهان فك **Johann W. Fück** أنّ اللّغة العربيّة الفصحى، قد احتفظت في ظاهرة التصرّف الإعرابيّ ، بسمة من أقدم السّمات اللّغوية، التّي فقدتها جميع اللّغات السّامية، باستثناء البابليّة القديمة، قبل عصر نموّها وازدهارها الأدبيّ، والدّليل على ذلك أنّ أشعار عرب البادية، قبل الإسلام وبعد ظهوره، ترينا الحركات الإعرابية مطّردة كاملة السّلطان (46)، كما ذهب المستشرق برجستراسر G.Bergsträsser إلى أن " الإعرابساميّ الأصل، تشترك فيه اللّغة الأكاديّة، وفي بعضه الحبشيّة ، ونجد آثاراً منه في غيرها أيضا " (47).

والمستشرقون في مسألة الإعراب، ينطلقون من تفسير حركات الإعراب في اللّغات السّامية، وقد كتب في هذا الطّرح وليم رايت w.wright في كتابه : (محاضرات في النّحو

المقارن للّغات السّامية)، و(الأساس في النّحو المقارن للّغات السّامية)، وبعد إيضاح ما ذهب إليه المستشرقون، في أصل الإعراب والحركات الإعرابيّة، يقول د.رمضان عبد التّواب : " وعلى أيّ حال، لم يقطع المستشرقون برأي، وذلك لغموض الأصل، وعدم وضوح الحجّة والبرهان على رأي يعنيه، وقد وجد تفسيرهم هذا، لأصل حركات الإعراب، من ينتقده، ويذهب إلى أنّه فروض، دعا إليها تأثّر المستشرقين بنظام لغاتهم، وسبيل الإعراب والتّصريف فيها " (48).

ونحن إذ نأخذ نموذجا تمثيليّا لاهتمام المستشرقين بالدّراسات اللّغوية والأدبيّة، في اللّسان العربيّ، نطبّق حول نموذج الدّكتور لويس ماسنيون، الّذي قدّم عدّة بحوث للمجمع اللّغويّ بالقاهرة، منها بحثه الذي كان بعنوان : (الأصول الثّلاثية في اللّغة العربيّة)، والّذي ألقاه في مؤتمر المجمع، بتاريخ (22 يناير 1951 م)، وأكّد فيه على وضع بنك للجزازات، لترتيبها بصورة ميسورة، يتأتّى بها الرّجوع السّهل، إلى الجذر اللّغوي المراد البحث عنه أو تصنيفه ، وهو بذلك يسعى إلى إبراز ورود ، كلّ واحد من الحروف الثّمانية والعشرين العربيّة في بعض المتون النموذجية وتكرارها، لتحديد عبقريتها التّوافقية الموسيقيّة، واقترح أن يتمّ الابتداء من المصحف الشّريف، بالاستعانة ببعض الخبراء في القراءات، للفراغ من إحصاء عدد حروف المصحف على قراءة ما، ونفس العمل يطبّق على ورود القوافي الشّعرية في(كتاب الأغاني)، وارتباط نتائج ذلك الإحصاء بعلم الصّوتيات ، ويبقى البحث محلّ نظر وترقّب، لاستخدام معادلات رياضيّة، تعطينا نتائج إحصائيّة، يمكن تحليلها وقراءتها، بما يكون ناجعا ومفيدا. (49).

والتّعداد الرّياضي المشار إليه، مبنيّ على مذهب الخليل، وابن جني، في الاشتقاق الأكبر، وهو يقوم أساسا على التّقليبات الصّرفية، بمراعاة التّرتيب في الجذر بالتّقديم والتّأخير بين الحروف الثّلاثية، وقد أعطى عددا مبدئيا هو 3276، وفق ماذكرنا آنفا، فإذا ذهب إلى التّفصيل، كان نتاجه ضربا للعدد السّابق في العدد الثّالث، ويكون المجموع : 19656 جذرا، وهي في مجملها افتراضات رياضيّة، تفتح مجالا جديدا للبحث (50).

وللمستشرق ماسنيون بحث قدّمه بإيجاز أمام المجمع، بعنوان : (خواطر مستشرق في التّضمين)، ذهب فيه إلى أنّ التّضمين، هو نوع من تبطّن الفكر، لاستخلاص الجوهر من الأصول اللّغوية الثّلاثية، المثبتة في المعجمات، يقول ماسنيون : " وإنّ من فضل اللّغات السّامية، وبخاصّة اللّغة العربيّة، تعدّد المعاني واكتنازها في أصل لغويّ واحد، واجتهاد الكاتب أن يتعمّق في هذه المعاني، لإحكامها وإخضاعها، لأقدم معنى يصل إليه، وهذا نوع من الهجرة العقليّة في خلوات التّأمل "(51).

والعربيّة عند ماسنيون هي أقدم عهدا من العبريّة، والحميريّة والسّريانية بالتّضمين، وقد سمّاها لغة الأضداد، لتعدّد المعاني في الأصل الثّلاثي الواحد، بالموازاة مع ما اشتهرت به، من كونها لغة الضّاد، وهو يدعو العرب أن يجتهدوا، ويرى ماسنيون أنّ سبيل البحث والتّفتيش في ذلك، إنّما هو الاجتهاد الاصطلاحيّ الّذي يقتضي جرأة وعزما، وصبرا على العوائق والصّعوبات (52).

هذا فيض من غيض، ممّا ضربناه مثلا، لإسهامات المستشرقين في الدّراسات اللّغوية، ونذكر أنّ شارل كوينتر عالج موضوعا ألقاه أمام مجمع اللّغة العربية في (يناير

1951).بعنوان: (أثر اللّغة العربيّة البربريّة في عربيّة المغرب) (53)، كما عالج المستشرق ليتمان، موضوعا حول الأدب الشّعبي، وألقاه أمام المجمع، فكان في غاية الطّرافة والرّوعة (54)، ممّا يدلّ على أنّهم، لا يتأخّرون في خوض مجال من مجالات الدّراسة، وأنّ انعكاسهم وتأثيرهم، كان كبيرا في التّأطير ، والتّحقيق، وتوجيه الباحثين، والتكفّل بالموضوعات ذات الأهمّيّة والحساسية، وإبداء الرّأي في جرأة ورسوخ، مع صوابه أحيانا وخطئه أحيانا، ولكنّه إسهام أكيد، واندفاع في العلم والبحث، يدلّ على رصيد، تحفظ لهم به الأجيال ما أنصفوا فيه، وكانوا علميين ومنهجيين، بلا تحامل ولا ضغينة، وتترك لهم ما شذّ من الرّأي، وما تطرّف من القول، وما كان وليد نظرة مسبقة، أو أحكام متحاملة غير محققّة، أو آراء متعجّلة غير مدقّقة، إذ منهم المقسطون، ومنهم القاسطون، فالمقسطون منهم تحرّوا رشدا، والقاسطون تهافتوْا وإن كثروا عددا.

ونخلص في الأخير إلى ما أكّده الدّكتور مصطفى السّباعي، من أنّ كلاّ من "الثّناء المطلق، والتّحامل المطلق، يتنافى مع الحقيقة التّاريخيّة الّتي سجّلها هؤلاء المستشرقون، فيما قاموْ به من أعمال، وما تطرّقوا إليه من أبحاث"(55).

وأنّ إسهامهم في الدّراسات العربيّة، كان بارزاً وعميقا، وهو ما نلمحه في إنتاجهم الغزير، وإبرازهم للتّراث العريق، وما ميّز أعمالهم، في ميدان اللّغة من دقّة، ومنهجيّة، وعلمّية، أفادت البحث العلميّ، وأنارت سبيل باحثي اللّغة، في هذا العصر.

الهوامش:

(1).ينظر. زقزوق، محمود حمدي(الإستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري)، دارالمعارف، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص:12.

(2)-ينظر (الموسوعة في الأديان والمذاهب المعاصرة)، صادرة عن النّدوة العالميّة للشّباب الإسلاميّ، بالمملكة العربيّة السّعودية، الرّياض، 1312ه-1972م، ص:33.

(3).la Rousse Ullister.Parie1991.P: 689

(4). ينظر (الموسوعة في الأديان والمذاهب المعاصرة)، ص:33.

(5) ينظر د.علي أدهم، مقال:(المستشرق رينهارت دوزي)، مجلّة الهلال، عدد 147السنة 1976م، ص:14وما بعدها.

(6) المرجع السّابق، ص: 14، وكذلك(الموسوعة الميسرة)، ص:33-34.

(7) إدوارد، سعيد:(الإستشراق)، تعريب:كمال أبوديب، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص:38.

(8) ينظر د.الخالدي، مصطفى: (التّبشير والاستعمار)، ط5، بيروت لبنان، ص:121.

(9) ينظر د.طعيمة، صابر:(أخطار الغزو الفكريّ على العالم الإسلاميّ حول العقائد الوافدة)، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1404ه، 1984م، ص:74، 75.

(10) ينظر: (الموسوعة في الأديان والمذاهب المعاصرة)ص:34-37.

(11) ينظر.د نوفل، سيّد: (الموسوعة في الأديان والمذاهب المعاصرة)، مجلة الهلال عدد 174، السنة 1976، ص:06-07.

(12) ينظر د.زقزوق، محمود حمدي :(الإستشراق والخلفيّة الفكريّة للصّراع الحضاريّ)، ص: 29، نقلا عن جون فوك Johonn Fueck]في كتابه بعنوان :Die Arabische in Europa، Leipzig1955، R.21-22

(13).المرجع نفسه، ص29.

(14) المرجع السابق نفسه، ص:64عن العقيقي ج352/3.

(15) ينظر الجندي، أنور: (خصائص الأدب العربي)، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، ودار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص: 235وما بعدها.

(16) المرجع السّابق، ص:239.

(17) المرجع السّابق، ص:239.

(18) المرجع السّابق، ص:239.

(19) المرجع السّابق، ص : 237 -239.

(20) ينظر الموسوعة الميسّرة في الأديان والمذاهب المعاصرة، ص: 37، وكذلك د.محمود حمدي زقزوق، (الإستشراق والخلفيّة الفكريّة للصّراع الحضاريّ)، ص: 21، وكذلك سادرون (نظرة الغرب إلى الإسلام في القرون الوسطى)، ترجمة د.علي فهمي خشيم، ود.صلاح الدين حسني، دار مكتبة الفكر، طرابلس، ليبيا، 1975، ص21.

(21) ينظر، ابن نبي، مالك :مقال (إنتاج المستشرقين، وأثره في الفكر الإسلاميّ الحديث)، مجلّة القبس، عدد3.4يناير وفبراير1969، تصدر عن وزارة الأوقاف الجزائرية، ص:62ما بعدها.

(22) المرجع السّابق، ص:63-64.

(23) المرجع السّابق، ص64-65.

(24) من الكتب المهمّة لدراسة الظّاهرة، كتاب إدوارد سعيد(الإستشراق)، وكتاب نجيب العقيقي(المستشرقون)، وكتاب مصطفى السّباعي (الإستشراق والمستشرقون)، وكتاب مالك بن نبي (إنتاج المستشرقين)، كتاب هشام جعيط(أوروبا والإسلام)، وكتاب جورج سارطون(الثّقافة الغربيّة في رعاية الشّرق الأوسط)، وكتاب محمود حمدي زقزوق (الإسلام في الفكر الغربيّ)و(الإستشراق والخلفيّة الفكريّة للصّراع الحضاريّ)، وكتاب محمّد البهيّ(الفكر الإسلاميّ الحديث وصلته بالاستعمار الغربي)، وكتاب رودي بارت (الدّراسات الإسلاميّة بالعربيّة في الجامعات الألمانيّة)الذي ترجمه مصطفى ماهر، وكتاب محمّد عبد الفتّاح عليان (أضواء على الإستشراق).

(25) د. فهمي، منصور:مقال:(تاريخ المجامع)، مجلّة اللّغة العربيّة الملكيّ، الجزء الأولّ، رجب 1353ه-1934م، المطبعة الأميريّة ببولاق، 1935، ص:176.

(26) المرجع السّابق، ص:07.

(27) المرجع السّابق، ص:13.

(28) المرجع السّابق، ص:14.

(29) السّابق نفسه، ص:28وما بعدها.

(30)كلمةأ.ليتمان، ضمن افتتاح دورة الانعقاد الثّاني للمجمع اللّغوي الملكيّ بالقاهرة، اجتماع الأعضاء والزّائرين في 08فبراير1935، .مجلّة مجمع اللّغة العربيّة الملكيّ، الجزء الثاني، صفر 1354ه، مايو1935م.مطبعة بولاق الأميريّة1936.ص:14.

(31)كلمة أ.هـــ.ر.جب أمام مجمع اللّغة العربيّة، مجلّة المجمع اللّغوي الملكيّ، الجزء الثّالث، شعبان 1355هـــ، 1936م، طبقة بولاق 1937، ص، 28وما بعدها.

(32) المرجع السّابق نفسه، ص:32.

(33) قصيدة الجارم، علي :(مجلّة المجمع، فؤاد الأوّل اللّغة العربيّة)، الجزء الخامس، ط، دار الكتب المصرية 1948، ص28.

(34) مجلّة المجمع اللّغة العربيّة، الجزء السّابع، مطبعة وزارة المعارف العموميّة، القاهرة، مصر، 1953، ص385.

(35) ينظر لويس ماسنيون مقال:(المعاجم الأوروبيّة الحديثة، ومدى ما تستفيده المعاجم العربيّة منها،)المرجع السّابق، ص:385.

(36) د. اللّبان، إبراهيم: (المستشرقون والإسلام)، ملحق بمجلّة الأزهر، ص: 15، صفر 1390هـ، الموافق أبريل 1970م، القاهرة، مصر.

(37) المستشرق شارل بيلا، مقال(اللّغة العربيّة والعالم الحديث)، ص: 54، نقلا عن د.صبحي صالح(دراسات في فقه اللّغة) ، دار العلم للملايين بيروت لبنان، ط11، 1986، ص:355.

(38) ينظر بهنسي، عفيف: مقال(الحرف العربيّ، وجولاته في العالم) مجلّة اللّسان العربيّ، ص: 67، وكذلك صبحي صالح(دراسات في فقه اللّغة)، ص:357.

(39)H.FAEISCK : TRAITE DE PHILOLOGIE ARABE.BEYROUTH، 1961، p :25.

(40) ينظر تمّام حسّان:(اللّغة العربيّة معناها ومبناها)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1973، ص:16.

(41) ينظر د.أنيس، إبراهيم:(من أسرار اللّغة)، القاهرة1966، ص:252.

(42)كان طرحه التّشكيكي هذا، في مؤتمر الإستشراق بالجزائر في 1905م، ثم نشر آراءه هاته، في كتاب بعنوان :(اللّغة الشّعبية واللّغة الأدبيّة في الجزيرة العربيّة القديمة)عام 1906م.

(43).ينظر الزّجاجي: (الإيضاح في علل النّحو)، ع:د.مازن المبارك، دار النفائس، ط 3، 1399، 1971، ص:96.

(44) ينظرد. عبد التواب، رمضان:(فصول في فقه اللّغة)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 6، 1420هـ-1999م، ص:381.

(45) نقلا عن د.نور الدين، عصام: (محاضرات في فقه اللّغة)، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 1، 1424هـ-2003م، ص:66.

(46) يوهان فك :(العربيّة، دراسات في اللّغة واللّهجات والأساليب)، ترجمة رمضان عبد التّواب، مكتبة الخانجي، ط1، 1400هـ-1980، ص15.

(47) برجستراسر:(التّطوّر النّحوي للّغة العربيّة)، تعليق رمضان عبد التّواب، القاهرة، مصر 1982م، ص116.

(48) د. عبد التواب، رمضان: (فصول في فقه اللّغة)ص392.

(49) ينظر ماسنيون :(الأصول الثّلاثية في العربيّة)، مجلّة مجمع اللّغة العربيّة، الجزء 8، مطبعة وزارة التربية 1955القاهرة، مصر، ص:348.

(50) المرجع نفسه، ص:349.

(51) ماسنيون:خواطر مستشرق في التّضمين، ص:21.

(52) المرجع السّابق نفسه، ص:21.

(53) ينظر كوينتز، شارل:(أثر اللّغة البربريّة في عربيّة المغرب)، المرجع السّابق نفسه، ص:326.

(54) ينظر ليتمان (في الأدب الشّعبيّ)، المرجع السّابق، ص:219.

(55) د. السّباعي، مصطفى:(الإستشراق والمستشرقون)، ص:15.

سيمياء الشعر بين فيض التلقّي وشعرية اللغة في قصيدة "دموع الحلاّج" لـــلشاعر: محمد علي شمس الدين

د. شادية شقروش

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم الأدب واللغة العربية جامعة تبسة

"حكمة الشمس إضعاف للرّوح، وحكمة القمر إضعاف للعقل، وبين عالم النور وطوايا الظلام...قد يتوقف الفرد ليختار عالم الظلام، ويغلق على نفسه تماما، في رحلة لا عودة منها، رحلة يسميها الناس جنونا، ويختبرها أهلها انجذابا وكشفا، ولنا في مجاذيب التصوف خير مثال على ذلك."

(فراس السوّاح: لغز عشتار ص252)

تكتمل حقيقة الفيض الإبداعي بوساطة فيض التلقي، ولا يمكن للمتلقي أن يبحر في دروب المعرفة الشعرية، إلا بالخلفيات المعرفية من وجهة، والمعرفة الروحية من وجهة أخرى، كونها الكنز الذي يختفي وراء عالم العقل، ولا تتم المعرفة الروحية إلا بالتأمّل.

ولاشك في أن" دموع الحلاج" أحبولة نصية، وهيكل إشاري مستتر خلف الكلمات.

- فمن أين نبدأ وفيض الشعر يحاصرنا بمتعته العارمة، ويضيّق علينا الخناق، ويأسرنا فنذوب في تفاصيله، بحثا عن ذلك الواقع القابع في دهاليز الذاكرة؟

- كيف نبحث عن روح مستترة ؟لا تدركها إلا أرواح تقطن في هيولى العقل الخلاّق، لتخرج الموجود بالقوّة إلى الوجود بالفعل، وتنتقل به من ظلمة التعتيم إلى بهرج أنوار التلقي، فيسفر الشعر عن جمالياته.

فكيف ننزع عن الدلالات لبوسها السطحي، كي نتمكن من القبض على إيحاءاتها وتحولاتها ضمن نسق النص الشعري؟؟.

لكل مبدع كونه المميز ومعجمه الخاص، لذلك تتجلى ذات المبدع في الإبداع فتولد القصيدة الحلم.

"دموع الحلاّج"، جسد يستقطر دموعه من عيون ميّتة، وقبر بلا هوية، يمتزج فيه الحق بالباطل والورع بالخطيئة والتصوّف بالزندقة.

وإذا كان النص بوحا مضمرا، فإن السبيل إلى كسر حاجز الصمت والتمنّع هو الآليات الإجرائية لسيمياء التأويل التي ستسهّل علينا العبور، من خلال تتبّع مسارات السيميوز(مسارات الرمز وتحولاته داخل أسوار اللغة ضمن النسق الكلي للقصيدة).إلى خفايا النص.

يتمتع نص القصيدة منذ البداية بالوظيفة الإغرائية، لأنه يمارس لعبة التستّر والانكشاف، من خلال العدول اللغوي. لذلك تقتضي الضرورة المنهجية مساءلة النص ومخاتلته كي نسترق منه شرارات البوح الكامن في السرّ اللغوي، المتمظهر فونولوجيا، ولعل أول عتبة يطؤها المتلقي هي العنوان. فما المقصود بـــ:"دموع الحلاج"، ولماذا استحضر الشاعر هذا الصوفي المتمرد بالذات؟

يمكننا أن نطرح سؤالين :كيف؟ ولماذا؟

ومن خلالهما نستطيع الربط بين المسارات الصورية والتشكيلات الخطابية لنحصل على نسيج نصي مترابط، يؤطّر المعالم اللغوية الكبرى في النص، ويشكل لحمةً فنية تحيل على أشياء في الإمكان وتستشرف الممكن.

عتبة العنوان:

لعل التصوّر السيميائي للعنوان يمكن أن يمدّنا بخيط مبدئي لنسج الدلالة الكليّة للنص، على اعتبار أن العنوان بمثابة الرأس للجسد، فماذا يقصد الشاعر بهذا العنوان؟؟.

لو نظرنا إلى العنوان من الوجهة اللغوية النحوية، فإن "دموع الحلاّج"، خبر معرّف بالإضافة لمبتدأ محذوف، تقديره "هذه"، والحلاج مضاف إليه، وتصبح الصيغة الأصلية:"هذه دموع الحلاّج".

وإذا نظرنا إليه من وجهة لسانية نصية(نحو النص)، فإن عبارة "دموع الحلاّج": مبتدأ معرّف بالإضافة، خبره في المتن، وهو مسند إليه والمتن مسند.

كما يعدّ العنوان من هذه الوجهة بنية صغرى، متواشجة مع البنية الكبرى النص، من أجل تحقيق الانسجام والترابط الفكري

وإذا نظرنا إلى العنوان من وجهة نظر **سيميائية،** فإننا نعتبره **علامة**.تتألف من إشارتين لغويتين مشحونتين بدلالات رمزية، منفتحتين على قيم إنسانية وثقافية، واجتماعية، ونفسية، وأيديولوجية.

تحيل كلمة "**دموع**" على البكاء، ومع ذلك فالدموع لا تصدر عن البكاء فحسب، بل هي سائل مالح ينذرف من العين عندما يشوبها الغبار، ليطهرها.

كما يفيض الدمع في حالات الحزن الكبير، أو الفرح الشديد، أو الخشوع في حضرة المولى حين يستبطن المتعبّد الندم، الرهبة، الاستسلام، الرجاء، والاستغفار.

وكل هذه المعاني تحيل على **الطهارة من الدنس، المادي أو المعنوي.**

أما **الحلاّج** فهو اسم علم ويحيل على تلك الشخصية التاريخية المؤسطرة في الذاكرة العربية الإسلامية، وهي ذات **الحسين بن منصور الحلاّج.**

والحلاج من حلج ؛أي نفش الصوف، وتعني أيضا كشف السرّ، والبوح بمكنونات النفس، فهل يريد الشاعر من خلال استحضار هذا الرمز أن يبوح ؟ وبماذا يريد البوح؟

يعد الحلاج من الناحية الاجتماعية صوفيا متمردا على السلطة الصوفية والسلطة السياسية، لذلك صُنّف من المتصوّفة المنحرفين، فعاش مرارة السجن والتعذيب ثم الصلب، مثلما عاش متعة الطواسين*، والتجربة الروحية.

ولعل وعيه الثقافي الذي عدّ زائفا هو الذي أدى به إلى التهلكة في زمانه.

والذي يهمّنا في هذا المقام، هو صياغة العنوان.

فلماذا جاء العنوان بهذه الصيغة بالذات؟ **"دموع الحلاّج"، وهل اشتهر الحلاّج بالبكاء؟؟**

وإذا بكى الحلاّج في خلوته رهبة ورغبة، أو إذا دخل الأسواق ينصح الناس، فإنّه لم يبك عندما قُطّعت أطرافُه قبل صلبه، مما يدل على قوّة صموده، فالبكاء في هذا الموقف يعد ّضعفا، والحلاج كان جريئا متيقنا من صحة ما يقول، وعلى الرغم من لفظ المجتمع له، وتصنيفه في خانة الزنادقة.إلا أنه كان ناقما على مجتمعه ومتمردا على الطريقة الصوفية، وهذا العدول وسَمه بالفرادة والحرية في الفكر والمنطق والسلوك.

فعدّت مأساته وقتله بتلك الطريقة البشعة، أسطورة: **الولي / الزنديق.**

ثم لماذا استحضر الشاعر الحلاج دون غيره من المتصوفة؟ هل هناك شبيه لمأساته في الزمن الراهن؟

تفيض دموع الحلاّج من هناك، من الأقاصي البعيدة، من بوّابة الزمن الغابر، وتتدفق طوفانا يغمر الزمن الراهن بغية تطهيره من مآسيه وأحزانه، لعلها النقمة على تناقضات الواقع، والتمرد على سلطة الأعراف الدينية المتطرفة هي التي ابتعثت حلاّج الزمن الغابر.

يستنهضُ "**محمد علي شمس الدين" الحلاج** َ من تخوم الصمت إلى تخوم الصحو نحو العوالم المقدّسة، فتتحرّر كثافة مادته اللغوية لتكشف عن الصوفي القابع في ذاته.

فعندما يجتمع حلاج الزمن الغابر بحلاّج الزمن الراهن، ترقى الكلمة وتصدح ضد قوى الشرّ، عندما يتمرد التمرد ذاته على قيم التمرد، تتجلى الحقائق، وتولد الرغبة في **المجا بهة**

يلبس الشاعر بردة الحلاّج ليبوح بمكنونات الواقع المتعفّن، واضعا نفسه على مشارف الإلهي وتخوم الحرّية، رافعا وجهه إلى السماء يبكي المآسي، فماذا تقول دموع الحلاّج المعاصر؟

لماذا قابلنا الشاعر بعتبة الدمع والتمرد وأسطورة الولي الزنديق ؟

وهل تتميز هذه الدموع بتحوّلات ؟

كيف نبني المعنى المبعثر في القصيدة ؟

كيف نلملم شظايا آهات الشاعر المتزندق المتصوف؟

كيف نسترق المعنى من هذه المتاهة النصية؟

كل هذه الأسئلة وغيرها سيجيب عليها المتن.

2-فيض التلقي وشعرية المتن:

تتألف القصيدة من اثنتي عشر مقطعا،

تتوزع على الفواتح النصية التالية:

1-أعليت دموعي

كي تبصرها يا ألله

****

2-للناس حجّ ولي حجّ إلى سكني

تهدى الأضاحي وأهدي مهجتي ودمي"

****

3-أرسلت غزالا نحو الشمس لينطحها

وأسلت بكائي في القصب

****

4-أنا إمام الطواسين

وحلاّج الزمن الغابر

****

5-صليت ببغداد صلاة الدم

ونثرت بغزة أوجاعي

****

6-على سكة الحديد التي تصل الحجاز بفلسطين

أمشي غير عابيء بالقطار الذي يمرّ سريعا ويسحقني

****

7-يارب ضبي مشى في التيه مرتحلا

ألفا وعامين لم يبرح على عجل

****

8-كم دمعة فيك لي ما كنت أجريها

وليلة أفنى فيك أفنيها"

****

9-وأخيرا وجدتك أيتها الشمس في أعالي أريحا

تدورين خائفة على الأسوار.

****

10-يا غوث شمس غياث الله غيثني

أنا الضعيف كأعناق الرياحين.

****

11-ولكن

ها إن أقحوانة الدم تزهر في قميصك يا" منصور"

وإبرة الموت العميقة

****

12-"كادت سرائر سري أن تبوح به

وكاد خوفي عليه لا يسمّيه".

لعل القصيدة في حدّ ذاتها قطرات بكاء مكتوم، يستعيد بها الشاعر الطقس الجنائزي للحلاج المصلوب، ليقارن بينه وبين الكلام المصلوب والحقيقة المصلوبة في زخم الواقع، أو ربما هي إلهام مستمد من "حكمة الليل التي تدير وجه صاحبها عن صحو النهار ومنطق الشمس، هي انفصال عن الواقع اليومي وإيغال في عوالم الباطن حيث يخفت تدريجيا إيقاع الزمن الأرضي"[1]

وعندما يخفت هذا الزمن تتعالق الملفوظات بالزمن السرمدي، فتتكسّر الحواجز بين العبد وربّه، وتبدو وكأنها هذيان صوفي وجنون، وهو أفضل دليل على أصل الجنون المقدّس الذي يعانيه أصحابه انجذابا نحو قوة داخلية علوية في آن معا [2] فتتخلّق الحكمة من الشعر في زمن اختلاط الحقيقة بالواقع، .

يقول الشاعر:

أعليت دموعي

كي تبصرها يا أالله

وقلت أعيد لك الأمطار

فلتنشر غيمك حيث تشاء

فإنّ الغوث يعود إليك

والحزن يعود إليّ.

لا تتحقق الكتابة إلا إذا استبطنت إمكانية القراءة، ولعل النص الشعري الذي بين أيدينا استمدّ شرعيته من منظومة صوفية، فإذا ارتقى المتصوفة بالرمز إلى مستوى المصطلح، فإن الشاعر ارتقى بالقصيدة إلى مستوى الرمز المجازي الخاص ؛لأنه رهّن المصطلح الصوفي، ومارس انحرافا داخله وعاد به من منبعه الروحاني، الأمر الذي جعله ينتقل من الحكمة ومجاهدة الباطن إلى الحكمة الشعرية ومجاهدة الواقع، وهنا بالضبط تكمن شعرية اللغة، كونها تفرغ القديم من محتواه وتشحنه بدلالات جديدة ومتفردة.

إذ كيف يرتقي الدمع إلى السماء ويخرق منطق الجاذبية؟؟

وكيف تُعاد الأمطار إلى الله؟؟

وما المقصود بالغوث والحزن ؟؟

لاشك في أن الشاعر يستنهض الغائب /شطحات الحلاج، ليكتب الشاهد/حاضر القصيدة. ويسلسل حلقات تراكم الألم عبر الزمان والمكان ليسيّج به إيقاع الجسد الراهن. وانطلاقا من مقولة ميرسيا الياد فإن العاشق والمجنون والشاعر وحدهم يملكون خيالا كاملا، ولعل المتصوف يندرج في خانة العاشق للذات الإلهية.

يتبدى الشاعر وليا متألما في سياق رمزية ترشح بطقوس الموت والتضحية، وإذا انطلقنا من "**الحزن**" بالمعنى الصوفي وهو حالة من حالات المتصوفة و" **الغوث** "أعلى درجة من مقامات التصوف فإن الشاعر في هذا السياق حاول أن يحقق تمازجا بين البعدين، فيغدو المصطلحان **الحزن/الغوث** مولدا دلاليا وإيقاعيا، ومعبرا بين الذات الشاعرة والإله، والذات وعالمها، والذات وذاكرتها، فيمتزج الكيان الناطق بالطبيعة ويستحيل سحابة تأتي بالغيث كي تحيي الأرض اليباب، فيتحوّل الدمع المعبّر عنه في مفتتح القصيدة إلى رمز للخصب والنماء بدل رمزه للحزن والقهر والألم، ويغدو الحزن موقفا من العالم حين يفقد العالم بريقه ويتشح بالسواد، ويتحول إلى غيمة تضلل أفق السماء، فيشاكل الشاعر بحلوله وامتزاجه بالطبيعة الحلاج بحلوله في الذات الإلهية في المنطق الصوفي، ولعل الدمع الذي يعتلي السماء لا نجد له منطقا إلا إذا تشاكل مع البحر في البنية العميقة كون البحر سائل مالح يتبخر بفعل حرارة الشمس فيعتلي الأفق ويتحول إلى سحابة ممطرة، من هذا المنطلق نستطيع أن نبني من اللامنطق منطقا، ونقبض على معاني لعل أبرزها في هذا السياق:

الدمع..........البحر............المطر

الحزن.........السحاب.........الأمل

الغوث.........الغيمة............الغيث

الدمع والبحر والمطر سوائل تحيل على الماء وهو طقس عبور ومبدأ الأشياء.

والحزن والسحاب والغيمة تحيل على الظلمة التي يعقبها انفراج فإن الشاعر يخلق من الظلمة النور، ومن القحط دمعا وبحرا ومطرا باحثا عن الأمل في التجدد والانبعاث، أو لعله يريد التطهر من دنس مثلما تتطهر الأرض بماء المطر وتتجدد.

فمن أي دنس يريد أن يتطهر؟

يقول:

وأنا حين ربطت الريح بخيمة أوجاعي

جمّعت ينابيع الأرض ففاضت من ألمي

هذا ألمي

قرباني لجمالك لا تغضب

فأنا لست قويا حتى تنهرني بالموت

يكفي أن ترسل في طلبي

نسمة صيف فأوافيك

وتحرك أوتار الموسيقى

لأموت وأحيا فيك

هذا ألمي

هذا ألمي خفف من وقع جمالك فوق فمي".

يستعيد الشاعر بماء الينابيع فعل الخلق المتمثل في شكل القصيدة، فتتضمن رمزية الماء الدلالة على الانبعاث والتجدّد، لأن الشاعر يلبس عندما يتطهر بردة النبوّة

ويشاكل الكلام الشعري الوحي، ويشاكل الشاعر الرسل في دعواهم، إنها إذن الرغبة المفتوحة للبوح بالسرّ تسكن في توق الإنسان وتدفع به إلى تحقيق إنسانيته في الكون.

فجملة "أعليت دموعي كي تبصرها يا ألله" التي افتتح الشاعر بها القصيدة، أدت دورا استراتيجيا حاسما في توجيه النص، وقدّمت إشارات أسلوبية بني عليها الكون التخييلي برمته، وهو البوح والسرّ

لأنها خالفت المنطق الصوفي على الرغم من أنها تعلن منذ البداية عن فضاء صوفي دلّنا عليه المكون المعجمي المذكور سلفا، مع أن شهوة البوح محظورة تماما في المقام الصوفي، ؛لأن البوح بالسرّ هتك للقداسة الصوفية**"دمنا يباح إذا نبوح"**

ولكن كلمة "**أعليت دموعي كي تبصرها**"أصلها "**أعليت صوتي كي تسمعه**"

فهذا الانزياح جعل الحواس تنوب عن بعضها، بل إن الدمع الحقيقي لا يكتمل إلا إذا اقترن بالصوت، والسمع لا يكتمل إلا بالبصر، وهذا التكامل المعنوي هو الذي يعطي للشاعر شرعية البوح من خلال ما يرى ويسمع عما يبصره في الآفاق.

تخيّر الشاعر وحداته اللغوية، وركبها تركيبا يمنحه فرادته، مستحضرا خلفياته المعرفية، الدينية والأسطورية والتاريخية في ذاكرته، فتزدحم الصور الشعرية من خلال لغته الترميزية، وتغاير المألوف وتكسب هويتها وانسجامها في سياق خاص بها، فيتسم الشاعر بالفرادة، ومن خلا تتبع مسارات السيموز نجد أن الشاعر يتناص مع أساطير غارقة في القدم ولا شك في أن استحضارها يوشّح القصيدة بهالة أسطورية يتحول بموجبها الشاعر إلى إله الشعر، ولعل ظلال أسطورة أبوللو نستمد خيوطها من وحدات أسلوبية مندسّة في تضاعيف القصيدة، كقوله:

"قرباني لجمالك لا تغضب"

وتيمة الجمال يتميز بها أبوللو الذي **نفاه الإله زيوس، إلى الأرض، حيث عمل راعيا عند أحد ملوك البشر، ولكنه كان مميزا بأوتاره الموسيقية فقد سحرت الأنغام السماوية التي تصدر عن ناي ((أبّوللو))سكان المملكة جميعهم، ومنه تحول أبّوللو من قائد مركبة الشمس إلى رب الشعر والفن والموسيقى** (3)

فحضور أوتار الموسيقى وحضور الجمال، وتيمة الشمس التي تتردد خمس مرات في مقاطع القصيدة، تحيل إحالة ضمنية على رب الشعر والموسيقى، الذي يحاول الشاعر أن يستمد قوّته منه، ومن ضياء الشمس التي كان أبوللو يجرّ عربتها

"حين ربطت الريح بخيمة أوجاعي"، ملفوظ الريح يحيل على الدمار والخيمة تحيل على الأمة العربية والوجع يحيل على الوجع العاتي والدمار الذي يلف الأمة

والقربان وسيلة تطهير، واللغة تطهر المبدع وتحييه لأنه يستمد قوّته من رب الشعر كي ينتشله من الموت.

قرباني لجمالك لا تغضب

فالقربان البشري يمثل نقطة اللقاء بين البشري والإنساني، لذلك يريد الشاعر أن يقرب نفسه قربانا لخلاص البشرية

هذا ألمي

هذا ألمي.

يستقطر الشاعر ألمه من خلال الكلام الشعري حيث يعبر به من الغياب إلى الحضور لأنه منصهر في ذاته كبركان يريد أن يقذف به إلى الخارج، فأنفاس القصيدة انصهرت بآماله وآلامه وعقده وأحلامه وهي الآن موغلة في التستّر، تريد أن تتفجّر، لأنها تحولت إلى سائل محرق يتلاقى فيه الخفاء الكامن في تجلي الكلمات ولذلك يتأوه الشاعر ويتألم.

خفف من وقع جمالك فوق فمي.

تكتسب اللغة هويتها وانسجامها في سياقها الخاص، فيمتد الشاعر إلى أقاصي الأسطورة بحثا عن زهرة الشعر، فهو كالحلم الموشح بأغاني الوجود الخالدة، فينتشل الشاعر عزلته وألمه عندما يحرّك أوتار الموسيقى القادم من عمق الأسطورة احتماء بالجمال

والصورة، والموسيقى يقابلها الشعر، والشعر، جمال وصورة، فينحت من اللغة والتاريخ والتراث الديني، ليستحضر هذه التحفة الفنية الدالة عليه، فيستبطن الكشف الصوفي ويبعث الحلاّج من مرقده ليسير معه بالموازات أو يجعل روح الحلاج تحلّ فيه علّه يستمد منه قوّة تجربته وصبره على بلائه، أوعلّه يستمد منه القوّة الخارقة التي امتصت الدمع من عينه وهو في أقصى درجا ت الابتلاء، لأن الدمع ضعف، والحلاج لم يضعف، من هنا تأتي المفارقة بين الحلاج والشاعر، ويصبح الكلام الشعري بمثابة امتداد لصوت الحلاج المكمم، هو الدمع المكبوت، هو الحزن المكتوب بمداد الروح ، فيصبح الشعر سكنا للشاعر، يحج له لينسلخ من دنسه العالق بروحه التي تلوثت وتتلوث بمعايشة الواقع، كما أن الخصّيصة السحرية للغة حوّلت الدمع إلى غيث، وينابيع، وقدمته في وحدات أدبية رمزية تعمل على اختزاله ثم تقديمه مجددا للوعي، مما جعل ظلال الأسطورة التموزية تظهر خلف أسوار الرمز، فيحضر دومزي –ابسو، ابن الماء الخلاّق مجدّد طاقة الحياة وحافظ قوى الخصوبة، الذي قهر الموت وحرر نفسه من قوى العالم الأسفل، وهو الوحيد القادر على إعطاء الإنسان أملا في تحقيق الخلود، والأخذ بيده عبر برزخ الموت نحو عالم آخر أكثر بهجة وسعادة(4)، ولعل هذا المعنى هو الذي يتحول بموجبه الموت من مصير فردي مظلم إلى مرحلة تطهير وتجديد، وبالتالي تفصح الأسطورة من خلال الرمز الشعري عن وجه القدم، ووجه الآن المزروع في السرمدية (5) المتمثل في مبدأ الخلاص، فهل يبحث الشاعر عن المخلّص

يفتتح المقطع الثاني بمقولة الحلاج :

"للناس حج ولي حج إلى سكني

تهدى الأضاحي وأهدي مهجتي ودمي"*

تم يعقبها بقوله فيبدو التناغم الشعري على نفس الوتيرة:

يا عابر الجسد الصحراء خذ بيدي

وخففْ الوطء إن الوطء في ألمي

تمشي وأمشي فهل يدري بنا زمن

ساعته الرمل والأيام كالعدم

يكفي من الأرض شبر أنت حارسه

يطوف حولك إما طاف بالحرم

تغفو الرمال فأصحو والرمال مدى

جسمي لها البيد لكن الهوى سقمي. القصيدة.ص1

لاشك في أن الاتكاء على مقولة الحلاج في فاتحة المقطع الثاني تحيّن مرّة أخرى فكرة القربان، وهذا النمط التكراري المتولد بصيغ مختلفة في المقاطع اللاحقة، يخلق في ذهن المتلقي مسارا آخر من مسارات التأويل، لأن القربان الجسدي متأسطر في ذهنية البشر واستبدل بقرابين حيوانية لإحياء الطقوس، ولكن الشاعر يعيد هذه الفكرة مرّة أخرى، ليعود بنا إلى البدء وفكرة المنقذ **تهدى الأضاحي وأهدي مهجتي ودمي، خفف الوطء إن الوطء في ألمي، جسمي لها البيد.....**" فكل هذه الإشارات تحيل على القربان البشري والسؤال المطروح، لمن يقدم هذا القربان ؟؟؟

لا شك في أن الشاعر يبني وجودا آخر موازي للوجود الأصلي ويرسم من خلاله ما يجب أن يكون، ولعل "الموت هو المثير الأكبر للكتابة، وبين أن يكون الموت مثيرا، أو أن يكون غوثا ورحمة يقف الشاعر، وكل ذلك يسربل الأقوال والأحوال بالغموض، (...)فالشعر ليس صدى للوجود، أو ظل من ظلاله أو تعبير عنه، وإنما هو وجود آخر مواز للوجود الأصلي"[6]

يتمازج الجسد القربان بأديم الأرض فيتمدد ليصبح صحراء شاسعة برمالها، وهنا يتناص الشاعر مع أبي العلاء المعرّي في قوله:

خفّف الوطء قليلا فليس*** أديم الأرض إلا من هذه العباد

ولعل الشاعر باستحضاره هذه المعاني يريد أن يعبّر عن الموت الذي يطوف حول البشرية.

ولعل فكرة القربان هنا تعبير عن القتل والدمار، والحزن القابع في الذات البشرية، فأين الغوث، وأين الخلاص ؟تقدم القرابين البشرية كل يوم للإله البشري، لأن الموازين أختلّت، والبشر تألّهوا

يمتزج الشاعر بالطبيعة برمتها، فإذا كان جسده هو أديم الأرض فإن عصير عنبها دمه، ولعل الشاعر الفرد يعبّر عن الجمع المتمثل في الشعوب المقهورة، المظلومة

المقطع الثالث:

أرسلت غزالا نحو الشمس لينطحها

وأسلت بكائي في القصب

ليس نبيذا ما يعصره العصّارون

ولكن فيض دمي في العنب

سأهيم على وجهي أسال عمّن يسقيني الماء

فلا أسمع غير طنين ذباب الأعراب على الكتب

من حولي سبعة أنهار

وبحار تذرعها الحيتان

وأذناب يخوت من ذهب

وأموت بصحرائي عطشا........

شرد العقل وأفلتت الكلماتُ

وجُنّ" المتدارك"في "الخبب"

وسأقتل أعلم يقتلني الأمراء

وأصلب

مابين اللدّ ومكة والنقب

يتحول الشعر في أرقى مستوياته إلى ترتيلة ونمط من الأنماط الأسطورية المتكرّرة على مرّ العصور، يميط فيه الشاعر اللثام عن كارثية الحوادث المتلاحقة، ليعبّر عن شروخ الأمة التي تزداد فواجعها

يظل الطقس الجنائزي طاغ على المقاطع، فتتشح بسواد الموت ويتحول الدمع عبر بوابة القصب إلى نبيذ ثم إلى دم وهنا تظهر فكرة المسيح المخلّص جلية تحيل عليها الرموز اللغوية المذكورة، كما تحيلنا أيضا على أجواء أسطورية تحمل بذور الموت والانبعاث، فالإيمان بالانتصار على قوى الموت وعناصر الخراب، والتضحية فداء للفكرة، تحيّين الرموز الأسطورية (تموز، بعل، أدونيس، أوزيريس)، التي يغيبها الموت فيعم الجدب، ولكنها تعود من عالم الأموات فتتجدد الحياة، ولا شك في أن هذه الفكرة كانت حاضرة في ذهن الشاعر وزهو يبني صورته

أرسلت غزالا نحو الشمس لينطحها...لماذا؟وما المقصود بالشمس؟؟

الكلمات في أية لغة ذات وجهين، وجه دلالي يرتبط بالمعاني المباشرة للمسميات ووجه أخر سحري متلوّن بظلال متدرجة بين الخفاء والوضوح...فكلمة شمس تعكس في النفس معان أخرى فهي الوضوح وهي الانتظام وهي الصحو والعقل والحقيقة[7]

تكررت الشمس في المقاطع التالية :

أرسلت غزالا نحو الشمس لينطحها
وأخيرا وجدتك أيتها الشمس في أعالي أريحه
تدورين خائفة على الأسوار
وتغطسين في البحر كبرتقالة مريضة
وما من يوشع يعيدك من غروبك المبكّر
أخبريني أيتها الشمس
إنني الآن أرفع يدي نحوك أيتها الشمس الحبيبة
يا غوث شمس غياث الأرض عيّثني
تلقين في الأرض شمسا غير كابية

التكرار المتواتر للشمس يجعل منها علامة سيميائية داخل النص الشعري تتلون بتلون مسارات التأويل وهي تستدعي مقابلا من نفس جنسها ويمثّله القمر،

إذا انتقلنا إلى المعنى الأسطوري نجد أن حكمة الشمس" تدعو إلى تركيز الحواس وشحذها للتعامل مع الواقع بأعلى كفاية ممكنة "[8] فإن هذا الواقع تعفّن كالمستنقع الآسن، ولا يستطيع أن يعايشه الإنسان الحرّ، الذي يمتلك فكرا مستنيرا، لذلك يتحد الشاعر بإمام الطواسين الحلاّج، ويستدعي من خلاله حكمة القمر، التي" تدعو إلى بلبلة الحواس الخارجية من أجل تفتيح الحواس الداخلية" [9]، وإذا كانت حكمة الشمس تدعو إلى بناء الجسد وتوجيهه لأداء وظائفه العملية [10]، فإن هذا الجسد مات والأرض تعجّ بالأموات، وقرابين البشر متناثرة على أرض البسيطة كحبات الرمل **"جسمي لها البيد "**، لذلك "تدعو

حكمة القمر الجسد إلى اللعب الحرّ، إلى الرقص الذي يجعل الجسد موضوعا لنفسه، ويعكس طاقته نحو نفسها، محوّلا الحركة المادية إلى نشوة روحية ووجد صوفي"[11]

لذلك يريد الشاعر تغييب الشمس حتى لا تسطع على المكر والخديعة.

ولعل الصوت المجلجل من أعماق الشاعر هو صرخة غريق في وحل الألم، صرخة لملمت شتات الميثولوجي والتاريخي والفلسفي والديني لتعبّر عن مأساة الإنسان بعامة والعربي بخاصة، صرخة السعر المكتوب بالدم ومداد الروح.

لئن كانت القصيدة هي الدموع المستحضرة، فإنها مكتوبة بقلم القصب بمداد الدم المتحول إلى خمر ثم إلى دم، فينتشي القارئ بخمر الكلمة فتنجلي أمامه حقيقة الذات، وألم الذات

أسلت بكائي في القصب

ليس نبيذا ما يعصره العصّارون

ولكن فيض دمي في العنب.....ص2

فيتحول مداد القلم إلى دمّ ليكتب به الشاعر حزنه، ويتذوق القارئ ثمار الخمر المعتّق

والسكر في هذه الحالة يحيل على الصحو فتنجلي الحقائق، وترسخ في الذات، فتعرف نفسها، لأن من يعرف نفسه يعرف ربّه، ويعرف وجع الإنسان ويحس به.

لعل فيض دم الشاعر هو هذه الرموز المتناثرة على مقاطع القصيدة برمتها، والفيض هو لحظة التجلي في عرف المتصوّفة، فيرتقي الشاعر بالقول الشعري إلى درجات الكمال والخيال الخلاّق كونه يشاكل المتصوفة، فيبصر الحقائق مثلما تنكشف الحقائق للمتصوف ، ولكنه يخالف المتصوّفة ويقتدي بالحلاّج الذي قتله لسانه، فيبوح بالأسرار، والبوح بالأسرار

العرفانية أصبح في زماننا كالبوح بالأسرار الدنيوية، فكل متمرد يريد أن ينير البصائر يعاقب بالقتل.لذلك يقول الشاعر:

"سأهيم على وجهي أسأل عمّن يسقيني الماء

فلا أسمع غير طنين الأعراب على الكتب

من حولي سبعة أنهار

وبحار تذرعها الحيتان

وأذناب يخوت من ذهب

وأموت بصحرائي عطشا."

يعيش الشاعر معاناة مفارقة لمعانات السندباد البحري، فمعاناة الشاعر، والشعوب العربية هي معاناة السندباد العربي في بلاد الخير معاناة الذات ومعاناة مجتمعه الإقليمي والعربي، يبحث عن مخلّص من ظمأ الفكر، وعمى البصيرة، والتوهان عن المبدأ الحقيقي، لأن الصحراء مرتبطة بالتيه، ولعل الأنهار والبحار المستحضرة تحيل على البترول، الذي تسيطر عليه حيتان العالم الدنيوي، ، فالحقائق جلية، والشاعر فلتت الكلمات من جوفه و لم يستطع إمساكها لذلك يعبر عن أقوال صناع القرار العربي ب :

فلا أسمع غير طنين ذباب الأعراب على الكتب"

ومن خلال هذه المقولة يستحضر الرفض والتنديد والاستنكار، الذي أصبح أسطوانة روتينية تتردد على منابر الحكام العرب، والشعوب العربية تموت عطشا في بلدان الثراء.

ومع ذلك فالشاعر يدرك أنه سيقتله لسانه، كالحلاّج تماما الذي قيل عنه "قتله لسانه"

لأن عقله شرد وذاب مع الأفق الرحب وتحرّر من الواقع وتفتحت أمامه الحقائق والحجب ولا يستطيع التوقف

"شرد العقل وأفلتت الكلمات

وجن" المتدارك" في" الخبب""

تدافع الكلام دون توقف، لذلك يخاف الشاعر أن تختلط الكلمات بـــبعـــضها مما سيصيبها من سرعة خبب المعاني، ففاضت المعاني عن النفس، وبالتالي لا يستطيع اللسان ردعها، لأن نشوة الشعر، وخمر الكلمات والحلول في تفاصيل القضية أسكرت الشاعر، فباح بالمحظور فأدرك أنه:

"سأقتل أعلم يقتلني الأمراء

وأصلب

ما بين اللدّ ومكة والنقب"

يتمزّق الشاعر ويخرج هذه الهرتقات الصوفية ويبوح بمكنونات النفس كبركان أخرج حمأه؛ ولعلّه إن مات سيكون جسده هو قربان الخلاص، فسنة الحياة أثبتت أن الدعوات لا تهزم بالأذى أبدا.

لذلك سيقتله الأخوة الأعداء، لذلك يحاول الشاعر أن يكرر فكرة المنقذ بمعان مختلفة وكما إن النبوة وحي وسعي وراء تطهير البشرية من الرجس، كذلك الشعر، لذلك يشاكل الشاعر النبي يوسف، ويتناص مع قصة يوسف، ليضيفها إلى حلقة معاناة الأبطال ويطلب الغوث من الله:

"ياغوث شمس غياث الله غيّثني

أنا الضعيف كأعناق الرياحين

تلقين في الأرض شمسا غير كابية

كالبرق يشعل أحشاء البساتين

إني رأيت ولي رؤيا مغامرة

نجما تألق في أقصى شراييني

رؤيا أخاف إذا ما قلت سيرتها

من إخوتي أن يخونوا أو يكيدوني

فاكتم حكايتها في القبر يا ابت

فالورد ينبض في أصل البراكين".

لعل التناص مع مشهد الرؤيا في قصّة يوسف يحيل إحالة مباشرة عن يوسف الزمن الراهن، وهو يوسف المقهور، يوسف المنبوذ، يوسف اللاجئ يوسف المحصور في جب الأوطان، فيتحوّل من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع.

ولعل رؤيا الشاعر تبشر بقرب ظهور المخلّص، وهو يعلم بل يحاول أن يتنبأ بزمن البعث، لأن سنة الحياة تقتضي فلا تبرعم النبتة إلا إذا تعفّنت، ولا يشرق الأمل إلا إذا اشتدت حلكة الألم :

"ها إنّ أقحوانة الدّم تزهر في قميصك يا منصور

وإبرة الموت العميقة

تطلع من جسدك متوّجة بقطرة جميلة من ماء الحياة"

ترحل دموع الحلاج رحلة سندبادية في جسد القصيدة، وتتحول إلى ماء الحياة

ومنه ينقشح الحزن المخيّم الكون التخييلي وتأتي الخاتمة النصية مفعمة بالأمل:

كادت سرائر سرّي أن تبوح به

وكاد خوفي عليه لا يسميه

ينأى ويقرب مجلوا ومستترا

كالغيب أجمل ما في الغيب ما فيه

من ذا هو الرجل العالي ولست أرى

إلا بريق نجوم أعاليه

يلقي على السهل ظلاّ من عباءته

فينبت العشب في أقصى حواشيه

يكاد يلبس قلب الماء مبسمه

فيهطل الغيث إن صلّى بواديه

نعم إنه الخلاص على يد المخلص الذي تنتظره البشرية، ونحن أيضا لا نريد أن نبوح، غير أن الأمل العربي دائما يعلّق على أبطال يشفون غليل الشعوب، وأحسب أن الجميع يعرفهم والتاريخ سجلهم.

يختم الشاعر قصيدته بالأمل المنتظر، ولئن قدّم المنقذ كإله أسطوري، فإن نسيج القصيدة برمته جسّد أسطورة الإله الميت، بمختلف الصيغ

فسيزهر دم البشرية المهدور بقدوم الربيع، ويدل عليه زهر الأقحوان.

ولعلنا منذ البداية نلمس حلولا وتمازجا بين الإنساني والطبيعي، فلا مبدّل لسنّة الله، فالجدب يعقبه الخصب والسنون العجاف يعقبها الغوث، والموت تعقبه حياة، واليأس يعقبه الأمل والظلام يعقبه النور والليل يعقبه النهار، نمط يتكرر منذ الأزل، والباطل سيزهق لا محالة والحق سينتصر وسيتبدد الظلام عن الضمائر.

سيهطل الغيث وتتحول الدموع إلى أمطار ويخضر الكون وينتعش العشب ويحيا الناس بالحق وتعود مركبة الشمس لمسارها المنتظم.

تعد دموع الحلاج مرآة كاشفة للمحيط الداخلي والخارجي، حيث خلق الشاعر خطابا صوفيا محمولا بنبرة مأساوية تسعى من خلال تشتت أصواتها إلى إعادة بناء الواقع من خلال ترميم ثقوبه، ولملمة الوعي العربي المبعثر في عصر ضاعت فيه البصيرة، وبين العمى والبصيرة يقبع الشعر الأصيل، الذي يقدّم من خلاله الشاعر المكرّس لدور المرشد مشروعا أيديولوجيا متكاملا جامعا بين المقدس والمدنّس، ليكشف من خلال المتناقضات عن الذات الجمعية الضائعة في هذه المتاهة الكونية، حلما بالنموذج الحضاري البديل وفقا لما تقرّه قوانين الطبيعة ونواميس الكون وسنن التدافع، لذلك تولد اليوتوبيا وتنتعش الأيديولوجية في هذا النص الشعري، ليصبحا من منظور– فرو يدي –سلوكا دفاعيا تجاه هذه المتغيرات الحاصلة.

فرحلة الشاعر وارتقائه هي رحلة الفكر الفنيّ، الفكر اليقظ، رحلة العارف في المنطق الصوفي" ورحلة العارف هي رحلة المطلق والبحث عن الكمال وتجاوز انحرافات الواقع وتشوّهاته"(12)

هكذا يتبدى وجع الكتابة ويتشظى حقل العبارة ويتكسّر ليُبنى على المفارقة فيصبح الدمع صوتا داخليا، وما دام صوت العقل مغيبا، فالشاعر حاول أن يستقطب المستمع " للإصغاء لصوت الحكماء الذين حلموا بالمدن الفاضلة التي لم تبنى حتى الآن، فالسياسات استولت على ارث الأنبياء والحكماء وحوّلته إلى رايات للقتال، وممالك للسلب والنهب"(13)

فيبوح الشاعر عن مكامنه ويكشف عن تغريبة الإنسان ومصيره العاتي، " فيضيع الفارق بين النبوة بالمعنى الشامل والشعر فيغدو التأسيس الشعري، تأسيسا نبويا بالدرجة الأولى"(14)

ولئن كانت الأسرار العرفانية، من الطابوهات، فإن مايحدث في زماننا يشاكلها، لأن سنة تكميم الأفواه، كانت وما زالت، غير مراحل الحياة أثبتت، أن التمرد على الأعراف يفعّل وتيرة الحياة

تفاصيل كثيرة تعج بها قصيدة دموع الحلاج، فهي منفتحة على قراءات عديدة، فهي فسيفساء نصوص قادمة من سياقات شتى متمازجة، متناغمة، معجونة في محك تجربة الشاعر، غارقة في شعرية اللغة والتوضيف الرمزي للكلمات المفرغة من دلالاتها الأصلية والمشحونة بدلالات تتماشى والسياق العام للقصيدة، وشعرية التناص الصوفي والأسطوري والديني والتاريخي، جمعت بين حلقات الألم والأمل.

الصورة في الأدب المقارن

أ. سليم حفاصي

إذا ما عدنا إلى معظم الآداب العالمية نجد إشارات واضحة لعلاقات وثيقة فيما بينها، وقد تزداد هذه العلاقات وثوقا بحيث تصبح الدراسات المقارنة ضرورية لفهم تاريخ الآداب في هذه العصور فهما صحيحا.

يعتبر مجال الصورة في الأدب المقارن من أهم الميادين وأخصبها؛ فالشعوب مولعة بتبادل الصور عن بعضها بعضا كنوع من الجسور الأولية للتواصل، لتصبح فيها بعد المحدد الرئيسي لنوع العلاقة المستقبلية لكل تبادل ثقافي:" فلكل شعب من الشعوب رأيه في الشعوب الأخرى، ولهذا الرأي صدى في أدبه الذي هو سجل شعور الأمة وصورة صادقة لما عليه علاقاتها بغيرها من الأمم" [1].

وكما أن الأدب المقارن حمل على عاتقه دراسة تلك المبادلات الأدبية العالمية، كانت دراسة التأثير والتأثر هي المحرك الرئيسي لها؛ وكم خيبت دراسة التأثير والتأثر بنتائجها المتواضعة آمال المقارنين الذين لم يجدوا في البحث عن التوجهات الأجنبية لدى الأدباء ما يلبي رغبتهم في تطوير ميادين الأدب المقارن الكلاسيكية. وكان لا بد من دفع جديد لبعث الحياة في الدراسات المقارنة، وهذا ما حدث بالفعل، " ففي عام 1930 كان موضوع رسالة

جروح أسكولي *Georg Ascolé* (بريطانيا العظمى أمام الرأي العام الفرنسي في القرن السابع عشر *La Grande Bretagne devant l'opinion français au XXII siecle*) وبعد ذلك تلقى هذا النوع من البحث دفعة حاسمة على يد **جان ماري كاري** *J.M.Carré*، كما تبين ذلك بجلاء رسالة **ميشيل كادو** *Michel Cadot* عن صورة روسيا في الحياة الثقافية الفرنسية ما بين(1839 – 1856)[2]

وبازدهار العلاقات القائمة بين الأقاليم المختلفة للدول ازدهرت مثل هذه الكتابات، وغدت تملأ العديد من الكتب التي دونها الرحالة، والأدباء، والمكتشفون والعسكريون لأسباب كثيرة سنتطرق إليها في القسم الثاني بشيء من التفصيل، لأن هدفنا في هذا المقام هوتحديد مفهوم الصورة في هذا الحقل من الدراسات.

وبعد أن تجمعت المادة اللازمة كأرضية لينطلق المقارن في بداية دراسته الخاصة به في ميدان المقارنة، كان لزاما عليه أن يتسلح بكل الوسائل التي تكفل له مواجهة الأعمال، لكن هذا النوع من الدراسات(أي دراسة الصورة) أظهر فاعليته من جهة، وقصورًا من جهة ثانية، تمثل في صعوبة الوصول إلى مفهوم دقيق للصورة في ميدان الأدب المقارن، فضلا عن المنهجية الواجب اتباعها من جهة أخرى.

وعلى هذا الأساس أبدى **رينيه ويلك** *Rene Wellek* معارضة شديدة للدراسات التي يعدها أقرب إلى التاريخ، أوتاريخ الأفكار منها إلى الأدب، واعتبر أن الأدب المقارن يجب أن يكون نقدا يقارب النصوص الأدبية كبنى جمالية لاكمؤثرات ووسائط، عندئذ يصبح الأدب المقارن نقدا، ويصبح النقد أدبا مقارنا [3]، والحقيقة أن هذا الموقف سبق من طرف

المقارنين الفرنسيين حتى قبل ظهور المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن ومن أبرزهم الذين نأوا بأنفسهم عن ذلك النوع من الدراسات بعد ظهور جيل جديد كأمثال **برونيل** *p.Brunel* و **بيشوا** *Gl.Picuois* **وروسو** *A.M.Rousseau* الذين وضعوا كتابا حول الأدب المقارن ابتعدوا فيه عن مواقع المدرسة التقليدية الفرنسية، وسعوا للتوفيق بين الاتجاهين التاريخي والنقدي، و**رينيه ايتيامبل** *Rene Etemble* الذي ندد في كتابه" *Comparaison n'est pas raison*" "مقارنة ليست صوابا" بالأعمال التي تهم المؤرخ وعالم الاجتماع، ويشير إلى أن هذه الأعمال كانت مزدهرة في فرنسا، ولقد أثارت دراسات الصور انتقادات كثيرة، لها – أحيانا – بعض المسوغات كونها قد يُساء استعمال مثل هذه الدراسات؛ ولكن يمكن أن نأمل تجديد هذه الأعمال بمنهجية جديدة تتمثل فيما يعرف بـــ"علم الصورة *imagologie*"[4] التي يعرفها باجيو: هي الدراسة التي تهتم بمعرفة الصورة الذهنية التي يشكلها شخص عن نفسه وعن الآخرين، وأن الصيغة التي هي بصورة عامة: " البلد X مقابل الكاتب y " خدمت هذا النوع من الدراسات[5]

وهكذا بدأ علم الصورة يشق طريقه في حقل الدراسات المقارنة، ولكن ما يلفت الانتباه هو أن هذا المجال يتقاطع مع حقول معرفية أخرى انعكس على تحديد مفهوم الصورة في هذا الحقل من الدراسات.

الصورة "*image*" كلمة مشتقة من الأصل الاتيني" *Imago* و *Imaginis*" المطابق للفظ اليوناني "*eikon*"، ومنه لفظه أيقونة "*Icone*"، ولفظه "*phantasma*" التي تعني التخيل والصورة الوهمية، ومنها "*Fantome*" أي الوهم والخيال والطيف[6].

جاء في قاموس المصطلحات الأدبية أنه ضمن المفاهيم التالية: انفعال وحقيقة وانعكاس، يندرج مفهوم الصورة، وتشتق عدّة استعمالات خاصة يُمكن من خلالها معرفة ما يتعلق بالعلوم الأدبية[7].

فالصورة في الأدب المقارن هي الطريقة التي يُرى بها الفرد رؤية خارجية – أويظن أويتمنى أن يرى– (المجموعة البشرية أو رأي، أو فكرة، أو نظام لساني، أو أقلية، أو طبقة)[8]، ويعرفها **دانيال هنري باجو** *D-H.Pageau* بأنها تمثيل للحقيقة الثقافية التي يشكلها، والتي تكشف، وتفسر الفضاء الاجتماعي، والثقافي، والإيديولوجي، والخيالي[9].

يتقاطع هذا النوع من الدراسات مع البحوث التي يجريها علماء الاجتماع، وعلماء النفس، وعلماء التاريخ، وعلماء الأناسة، ومن خلال الزاوية التي تضيئها كل هاته العلوم ينبثق مفهوم معين للصورة.

وبما أننا سنتكلم عن الصورة في ظل الدراسات الأدبية المقارنة فمفهومها سوف لن يُحيد عن الدراسات الأدبية.

تعتبر الصورة عموما اصطلاحا يشمل التشبيه والمجاز في الأدب، وكما هي بصرية تكون سمعية ذهنية، فتعتبر في علم النفس إعادة إنتاج رؤى عقلية، أو ذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية عابرة[10]..

إن الصورة الأدبية في مفهومها الأدبي أصدق تعبيرا عما يجول في النفس من خواطر وأحاسيس، وأدّق وسيلة تنقل ما فيها إلى الغير بأمانة وقوّة، وأجود موصل إلى الآخرين في

سرعة وإيجاز ووفرة، والصورة أجمل وأقصر طريقة في شدّ العقل إليها، وربط الأحاسيس بها، وتجاوب المشاعر لها، وإحياء العاطفة، وسحر النفس.

ويمكننا القول إن الصورة الأدبية هي تجسيم لمنظر حسي، أومشهد خيالي يتخذ اللفظ أداة له، وليس التجسيم وحده هوكل شيء في الصورة، فهناك اللون والظل والإيحاء والإطار، فهي كلها عوامل لها قيمتها في الصورة وتقويمها[11].

ويعرفها أحد نقاد الصورة بقوله: الصورة كلام مشحون شحناً قوياً، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، وألوان، وحركة، وظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أوعاطفة، أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلاً منسجماً [12].

فإذا كانت الصورة استعادة لذكرى، واستحضارا ذهنيا فرديا أوجماعيا لتجارب وجدانية إدراكية، فهي إذاً تتكون- أساساً- من عناصر سيكولوجية فكرية وعاطفية [13]، فإن الأديب لا يستطيع – وإن أراد ذلك – أن يلغي هذه العوامل في تشكيل الصورة؛ فهي تطبع إذاً بنوع من الذاتية، وخبرة كل فرد لا يمكن أن تتشابه مع خبرة الآخرين، ومن ثمّ فإن كل فرد يشرح ويفسر خبرته في ضوء تجاربه وخبراته التي يظل يكتسبها طوال حياته[14].

وبذلك تلبي الصورة الأدبية في الدرجة الأولى حاجات نفسية أوفنية أواجتماعية للشعب الأجنبي في أغلب الأحيان [15].وقد تكون هذه الصورة إما بسيطة سطحية أومعقدة مركبة، ولا غرابة في ذلك ما دام التصوير هو نوع من التأويل المرتبط أساساً

بأحوال المصوِّر النفسية والاجتماعية، والمصوِّر عادة يأخذ من الآخر السمات، أيّا كانت جوهرية أوعرضية، ليظهره في صورة ناطقة تعكس أحلامه ورغباته هو أكثرَ مما تعكس واقع الشخص المصوَّر[16].

وفي هذا المفهوم يذكر مجموعة من الباحثين أن الصورة هي تمثيل فردي أواجتماعي، يدخل فيها — في وقت واحد- عناصر ثقافية وتأثيرية وموضوعية وذاتية، فلا يمكن لأي أجنبي أن يرى بلداً كما يريد أهله أن يراه ؛ بمعنى أن العناصر التأثيرية تفوق العناصر الموضوعية[17].

وهذه المفاهيم تحيل – في جانب منها – إلى جانب نفسي؛ فمفهومها في علم النفس هوالتذكر الواعي لمدرك حسي سابق كله أوبعضه، في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة: أي استرجاع صورة منظر رآه الإنسان، أوصوت سمعه....إلخ، بعد أن يبتعد عنه أويزول أثره المباشر على الحواس، وقد يكون التذكر شاملاً للمنظر أوالصوت أوقاصراً على جزء من أجزائه. وهذا بطبيعة الحال جزء من عمل الذاكرة أوملكة المصوّر[18].

وعليه ينبغي إهمال الدوافع التي كانت سبباً في الرحلة ؛ إذ منهم من ارتحل حبا في المعرفة، أوطلباً للراحة والاستجمام، إلى مَن رحل قسريًّا مثل المحاربين، والمنفيين السياسيين.وكل هؤلاء الذين رحلوا تشكلت لهم صور عن الشعوب التي رحلوا إليها، منبثقة عن إحساس بالأنا مقارنة مع الآخر الذي يختلف عنهم اجتماعيا، وكانت هذه الصور هي إعادة تقديم واقع ثقافي، يكشفون من خلاله الفضاء الاجتماعي والإيديولوجي والخيالي الذي يريدون أن يتموضعوا ضمنه.

فالاختلاف الاجتماعي بين الجماعات والشعوب يسهّل عملية تكوين صور سلبية أو إيجابية، وبالتالي إلصاق وصمات ناتجة عن ردود فعل تجاه الشعوب الأخرى؛ ومنه قبولهم، والتعاون معهم أورفضهم، أوتكوين صور محايدة تجاههم، وتحتل ردود الفعل الاجتماعية أهمية خاصة في وصم الشعوب والجماعات"كجماعات منحرفة"، أوالتعاطف معها ودعمها أوكراهيتها.ويظهر تأثير الوصم(*Lebles*) الاجتماعي على التصوّر الذاتي للمجتمع والفرد[19]، وهذا التصور بدوره ينعكس على الإنتاج الأدبي والفكري.

ورد في معجم المصطلحات الأدبية أن أدب الرحلة هو:"مجموعة الآثار الأدبية التي تتناول انطباعات المؤلف عن رحلاته في بلاد مختلفة، وقد يتعرض فيها لوصف ما يراه من عادات وسلوك وأخلاق. ولتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية التي يشاهدها أويسرد مراحل رحلته مرحلة مرحلة أويجمع بين كل هذا في آن واحد"[20].

ويزداد قربنا من ساحة علم الاجتماع إذا بدأنا الحديث عن الصور النمطية"*Stéréotypes*".ويمكن أن نقدم هذا التعريف المختصر لها قبل الخوض في مناقشتها: إذ"هي السمات الشائعة الثابتة التي تسبغ على شعب ما من جانب شعب آخر على غير أساس علمي أوموضوعي" [21]، وهذه السمات أي الصور هي لعبة يتفنن الناس في تبادلها بينهم ضمن سُنّة التواصل، تعطيهم معنى لوجودهم.

الصور النمطية – إذن- هي صور مسبقة في أذهاننا، تساعدنا على تفهم العالم من حولنا، وجاءت نتيجة لجهود وافرة نافعة، وهي ليست بالضرورة غير مرغوب فيها، وهي ذات صفات مميزة، فهي صور ليست وسيلة للاختصار فحسب بل أيضا ضمان لاحترام

النفس، وعلامة بارزة في عالم المشاعر والقيم والمكانة والحقوق، فهي حصن التقاليد. ولا تجد الصورة النمطية اعتراضا عليها سواء كانت صادقة أو لا، فهي تبدو كعموميات تمّ اكتسابها عن طريق الأقاويل أكثر من التجارب المباشرة... فهي عادة ما تكون رديئة، وغيركاملة، وغير متوازنة، ومميزة تمنع تكوين صورة صادقة أوواقعية.

إنّ عملية التفكير نفسها تنطوي على تجريد، واختيار، وتركيز على خصائص معينة سائدة، أوجوانب معينة تلائم أفكار الفرد المسبقة، ولذلك فإن الصور المنطبعة (النمطية) ليست مؤشرات صحيحة عن الواقع، وإنما هي بمثابة أحكام، أوتقويم لما نراه على ضوء تجاربنا وقيمنا ومبادئنا[22].

ويمكن القول إن الصور النمطية في العلوم الاجتماعية هي صورة ذهنية أوفكرة مبسطة ومعممة على كل أفراد جماعة ما، وهي تتجاهل الفروق الفردية بينهم، وعرفها أحد المختصين بقوله: الصورة الذهنية المشتركة التي تحملها مجموعة من الأفراد والتي تتكون غالباً من رأي مبسط أوناقص أومشوّه، أو قد تتمثل في موقف عاطفي تجاه شخص أوقضية أوحدث ما[23].

والصورة النمطية تبقى شبه ثابتة في الأوضاع العادية، تغرس في الثقافة، وتتغير ببطء، وتنتقل بالطريقة نفسها التي تنتقل بها المعتقدات الثقافية الأخرى. ونحن بشكل عام نقاوم تغييرات كبيرة المدى في هذه الصور والأفكار التي نحملها ؛ ذلك أن أي تغيير أوزعزعة في صرحنا الذهني سيؤدي بالضرورة إلى إعادة تقييمنا لأنفسنا وجماعتنا وحياتنا[24].

إن فائدة النمط ضمن الاتصال واضحة، إنه يطلق شكلاً أدنى من المعلومات من أجل اتصال أشمل وأكثر اتساعاً... إنه شكل من الموجز والمختصر الرمزي لثقافة، وحامل لتعريف الآخر، وهوليس متعدد الدلالات الثقافية، وفي المقابل متعدد السياقات كثيراً، وقابل لإعادة الاستخدام في كل لحظة، وهو ليس فقط دليلاً على ثقافة جامدة، بل يكشف عن ثقافة ضعيفة تكرارية تستبعد كل مقارنة نقدية لصالح الاثباتات من النوع الجوهري والانتقائي (التمييزي).

باقتراب هذه البحوث من علم الاجتماع والنفس والإناسة والسياسة جعلت الكثير من الباحثين يتساءلون عن جدوى مثل هذه الدراسات، ومدى قربها أوعلاقتها بالدرس الأدبي، وهل يمكن أن يخدم علم الصورة فهم الأدب أو نقده أوتفسيره ؟ وهل ستساعدنا مثل هذه البحوث في سبر أغوار الجوهر الفني للعمل الأدبي ؟ لأنها تصطدم بعقبات ضمن مفاهيم تختلف عن الأدب، بحيث لا يمكن أن تتمكن الدراسات الصورلوجية من أن تميز نفسها من استعصاءات الصور والقوالب الجامدة التي يجريها علماء النفس والاجتماع والسياسة، ويكون ذلك بأن تركز جهودها على الجوانب الفنية والأدبية لصور الشعوب الأجنبية في الآداب القومية، فهذا السبيل الوحيد الذي يمكن أن يجعل الصورلوجية تقربنا من فهم النصوص الأدبية والنفاذ إلى أدبيتها وجماليتها"[25]

إن إهمال الجانب الجمالي في الدراسات التي تهتم بصورة الآخر في الأدب، يؤدي بها إلى أن تتحول إلى نوع من الدراسات الاجتماعية أوالفكرية أو النفسية[26].

ويرى **سيمون جون**" أن الصورة في الأدب المقارن تؤدي إلى سائر هذه العلوم" أي علم الاجتماع، وعلم النفس، والتاريخ، والإعلام، وغيرها لأنه يشترك معهم في تكوين صور الشعوب لبعضها بعضا. ويلخص **عبد المجيد حنون** المسألة في كون الصورة في الأدب المقارن ترتكز على أداة الاستفهام (كيف) ؟ أما العلوم الأخرى فتركز على أداة الاستفهام (لماذا) ؟ وبالتالي سوف لن يخرج المقارن عن الإطار الأدبي لأنه يعتمد أساساً على هذا الإنتاج الأدبي وحده، بينما العلوم الأخرى تستعين بغيره، وبكل ما يتصل بالموضوع ؛ فدارس الأدب هدفه الكشف عن جمال الصورة أو قبحها، أي قيمتها الأدبية موضّحاً الصور لا باحثاً عن الأسباب، فالعلوم الأخرى تستعين بالأدب المقارن لتكمل ما وصل إليه ويؤكد في الأخير على أن الغرض من دراسة صورة الشعوب في الأدب المقارن هو محاولة توضيح تلك الصور، وإبراز جمالها، أوقبحها، والبحث عن قيمتها الأدبية، بالإضافة إلى أغراض أخرى[27].

ويبدو أن تركيز عبد المجيد حنون على الحقل الأدبي للصورة يفسره التركيز على بإبراز الجمال، أو القبح. ولأن هاته الأحكام أحكام قيمة نسبية، لا علاقة لها بالجانب الفني للغة، ولا معنى لقبح الصورة أو جمالها إلا من خلال الجانب الفني. فهذا الموقف يترجم التخوف من تجاوز الحدود الأدبية الصرفة لهذا الحقل من الدراسات للصورة ليضمن للصوة في الأدب حدودها الخاصة بها.

وتناغما مع هذا التخوف يعتبر أحمد مكي أن دراسة الصورة في جزء منها لا تمت بصلة كبيرة إلى الأدب؛ لأن شرح صورة بلد ما في ذاتها لا تفيد التاريخ الأدبي، ولا تكشف عن الصلات العقلية بين الكُتاب؛ فهو يرى أن القصد لا يمكن في بيان الصورة الأدبية في حد

ذاتها، وما يعني المقارن هو بيان الأفكار العامة التي تضافرت على تكوين هذه الصورة في أدب ما، وهذا يستلزم بيان الطريقة التي تكونت بها.

إن هذه التأملات تدين للعلوم الإنسانية أكثر مما تدين به للأدب، إنها تشارك بطريقة ما في إشكالية تخص الأدب العام بمقدار ما تخص الأدب المقارن، ولكن دراسة الصور الأدبية، أو الثقافية لها الفضل في إعادة توجيه تأمل الأدب نحو مشاكل ذات طبيعة اجتماعية، وثقافية لها مكانتها ضمن الدراسات التي تسمى بحق أدباً عاماً.

والحقيقة أن الحديث سيطول بنا لو أننا استمررنا في سرد مثل هذه التعريفات الكثيرة ومناقشتها، فهي تبدو متفقة في الجوهر وإن اختلفت فيما بينها من حيث ضيق النظرة، أو شموليتها، وهذا راجع إلى طبيعة تكوين الصورة، والإحاطة بعناصرها الكثيرة، الغامضة في بعض الأحيان، وهذا الاختلاف بين هذه التعريفات المتنوعة هو ما حدا ببعض الدارسين إلى التركيز على حقل الأدب خوفاً من أن تخرج من إطاره.

وهذا ما سيتجلى لنا أكثر عندما نتطرق إلى مناهج دراسة الصورة، ولكن قبل أن نتناول مناهج بعض الدارسين أن خلص إلى تعريف عام نقدم تعريفا عام يمثل في تقديرنا نقطة تقاطع لكل هذه التعريفات إنها: رؤية فرد أو شعب إلى شعب آخر، هذه الرؤية تجسدت في كتابات (مذكرات سفر، روايات، قصص، ...) وعلم الصورة يحمل على عاتقه كشف هذه الصورة ومناقشتها.

الأمثال الشعبيـة بالمنطقة السهبية -دراسة بلاغـيـة وفنية -

أ. بولرباح عثماني

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة الأغواط

Otmani2009@maktoob.com

تمهيد:

إنّ الأدب الشعبي غني بالمادة التراثية التي يمكن للباحث تقصّيها والبحث في أغوارها، والأمثال الشعبية جزء من هذا الأدب وضرب من ضروبه الإبداعية، وهي أيضا مجال زاخر بالقيم الحضارية والاجتماعية للشعوب.و إنه ومن خلال المصادر التي أطلعنا عليها، وجدنا أنّ للمثل خاصية مميزة له، ومنظمة وكامنة فيه تميّزه عن باقي الفنون الأدبية الأخرى، وهي خاصية التشبيه التي تكاد تعريفات النقاد القدماء وممن تكلموا فيه تنحصر حولها بحيث بعضهم ربطوا مفهوم المثل بهذه الخاصية، فالمبرد وابن السكيت والنظام المعتزلي ربطوه بالتشبيه لا بالصورة الحسية لأنّ المثل يدخل في مفهوم المثل عندهم، فالمبرد مثلاً يرى بأن: " المثل مأخوذ من الإمتثال، وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والأصل فيه التشبيه". (1)

فهو بهذا القول يجعل المثل ما يمثل به من الأشباه والنظائر ووصفه بالسائر، فهذه الكلمة ترتبط بكلمة المثل فيقال (مثل سائر)، أي له سيرورة عبر الأزمان، فالمثل يرتبط بالحادثة التي وعلى الحادثة الشابهة، أي يقامر على الحادثة الأصلية، وضربه يكون لإظهار التوجيـــه.

أما النظام وهو إمام المعتزلة يقول في هذا الشأن أيضاً :" يجمع المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام إيجاز لفظ وإصابة معنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية وهو نهاية البلاغة"[2]، فهو بهذا يؤكد لنا أنّ للمثل شروط، إذا لم تتوفر فيه فلا يمكننا أن نعده مثلاً.

وفي سياق آخر نجد كثيراً من الدارسين ذهبوا في تحديدهم لمفهوم الحكمة والمثل، ووقعوا في خلطٍ بينهما ولا سيما العامة من الناس، فأثناء جمعنا للمادة واستقصائنا لها لاحظنا أنّ المتفوهين بالحكم والأمثال، وخاصة الأمثال الشعبية وفي المنطقة السهبية بالذات فتجدهم يجعلون المثل حكمة والحكمة مثلاً، وهذا من باب المجاز، فلذلك سنحاول إزالة هذا الإبهام واللبس، ولتوضيح ذلك نستدل بأبي هلال العسكري الذي قال : "كل حكمة سائرة مثلاً"[3].

كما أنّ شعبية المثل مكنته من احتلال موقع جليل في نفس قائله وسامعه، وجعلت له مكانة الصدارة من حيث الأهمية والتأثير بين سائر فنون القول الشعبية، وكان إدراك العرب القدامى لأهمية الأمثال سواء أكانت فصيحة أم مولدة أم شعبية جلياً واضحاً، فجمعوها وحرصوا عليها، ومن الذين اهتموا بالأمثال الشعبية (أبو طالب بن عاصم الكوفي ت

291 هـــ) في كتابه (غاية الأدب في معاني ما يجري على ألسن العامة في أمثالهم ومحاورتهم من كلام العرب)، و(أحمد الميداني، ت 518 هـــ)، (مجمع الأمثال).

كما اهتم بالأمثال الشعبية عدد من كبار علماء العربية كأحمد تيمور وأحمد أمين وعبد الرحمان التكريتي وغيرهم كثيرون جداً ممن جمعوا الأمثال الشعبية ودرسوها في معظم الأقطار العربية.

والمثل الشعبي لا يخرج عن هذا الإطار، ولا يختلف عن تعريف المثل (الفصيح)، ولكنه يختلف عنه في كونه ينطق بالعامية ولا يقل المثل العربي الفصيح بلاغة وإفصاحاً وتعبيراً عن المعاني والأفكار، فهو تعبير عن ثقافة أو طبقة معينة من الناس.

كما يرى ذلك الدكتور عبد المجيد عابدين: "هو العبارة الموجزة المعبرة عن رأي الشعب اتجاهه"[4]، فهو إذاً ترجمان لتفكير الشعب حتى لو كان ساذجاً وبسيطاً، إلا أنه ينم عن تجربة أفراده وثقافتهم ونمط معيشتهم.

ولقد حاول بعض الدارسين أن يحدد تعريف المثل الشعبي في العبارة التالية : جملة أو جملتين تعتمد على السجع وتستهدف الحكمة أو الموعظة" [5]، وهو بذلك لا ينطبق عن المثل الشعبي بوضع خاص بل أيضاً على المثل الفصيح ويضيف هؤلاء "إنّ المثل الشعبي تقطير أو تلخيص لقصة أو حكاية ولا يفهم معنى المثل الشعبي إلا بعد معرفة أو الحكاية التي يعبر المثل الشعبي عن مضمونها.

والواقع أنّ هذا التعريف يكاد يكون شكلياً، فهو لا يشير إلى المحتوى بطريقة تحدد ما يريده المثال، عدا الإشارة إلى الحكمة أو الموعظة بصورة من الصور، كما أنّ القول بأن المثل الشعبي تقطير لقصة سابقة عن المثل قد لا ينطبق عن كل الأمثال الشعبية البسيطـــة.

فالأمثال الشعبية تعبير صادق عن نفسية طبقات الشعب وأفراده على اختلاف مشاربهم وألوانهم واتجاهاتهم وأنماط معيشتهم، وهي دليل على تطور ذوق الجمهور وحسه الحضاري الرفيع، من جهة أخرى يعد المثل أداءاً شعبياً اتفق الناس على تقديره والاهتمام به وحظيّ بالأنس والألفة لديهم والتسليم بما جاء فيه حتى وإن تضمن إيجابية أو سلبية في التفكير وخاصة وأنه يمثل تعبير مقدم عند أهل المنطقة السهبية، فيعد أحسن تعبير عما يكنونه من أفكار، وما يجسدونه من عادات وسلوكات.

وعلى الرغم كما قلنا من التعبير الذي يعد ساذجاً وبسيطاً إلا أنه يمثل صوت الشعب الصارخ بالتوازي طبعاً مع المثل الفصيح، ويعد بحق لون من ألوان التعبير الفني العفوي في تراثنا الشعبي، لأنه قول قيل في زمن ماضي في أوساط قوم عاشوا حياة ساذجة على سجيتهم دون تغيير وتنقيح، توارثناها على هيئة عبارة موجزة تثير إلا علما بما يرد فيها من وعظٍ وحكمة وسخرية وفكاهة أحياناً أخرى تستدعي أن نوفيها حقها لأنها تعبر عن ثقافة أصيلة من تراثنا الشعبي العريق، ينطق به إنسان مجهول يتصف بجدة الذكاء والحافظة القوية والبديهة الحاضرة والرأي الراجح والبصيرة الثاقبة المتجاوزة للحدود الزمانية والمكانية.

إنّ الأمثال الشعبية وبصفتها فن من فنون الأدب الشعبي لا تخرج عن إطار الأشكال التراثية النابعة من عمق تفكير مجتمع المنطقة السهبية، التي تزخر بتراث شعبي متنوع، ومتعدد الأنماط من حكايات وأساطير وخرافات وألغازٍ وشعر شعبي.

فالأمثال الشعبية تأخذ حيزاً كبيراً من كلام أهل المنطقة، بحكم خصوصياتها البلاغية والفنية، وإيقاعها الموسيقى، ويتمثل ذلك في السجع على غرار المحسنات البديعية الأخرى، فالمنطقة تحتضن هذا التراث المعبر عن التراكم الحضاري، لأنه يمثل أصالة وعراقة هذه الفنون الأدبية منذ الماضي البعيد، فالمنطقة وبحكم طبيعتها الجغرافية لها صفات تميزها عن المناطق الأخرى، فالأمثال واسعة الانتشار بين عامة سكان المنطقة السهبية وخاصتهم، أقرتها مجموعتهم وتداولها فيما بينهم ويعود سر ذيوعها وانتشارها إلى جملة خصائص امتازت بها من أهمها أصالتها، واقعيتها، بلاغتها، موسيقيتها، اعتمادها على المفارقات أو المقابلات.

ومن خلال الدراسة التي عكفنا عليها سنكتفي بالجانب البلاغي والفني في دراسة أمثال المنطقة.

إنّ مفهوم الصورة البلاغية عند القدماء والمحدثين لازال لم يتضح بعد، فيمكن أن يوصف بالغموض إضافة إلى المصطلحات التي إرتبطت به، فالصورة كما يعرّفها الدكتور شفيع السيد :" والصورة تعني في الأصل الشكل المجسم والأشياء القابلة للرؤية البصرية "(6) وأما جابر عصفور وهو من النقاد المعاصرين يؤكد على الخصوصية التي تتميز بها صياغة

المعاني وطريقة تأليفها حيث يقوم البعض في شكل صورة حسية مرئية تجعل من الشعر يتخذ أشكال فن الرسم ويشير لها منه حتى ولو اختلفت الوسائل والمواد التي يصوغ بها.

وبهذا فإنّ الصورة تتلخص في الجانب الشكلي المجسم في العمل الإبداعي وهو ما تولنا إليه من خلال ما سبق.

1- الأشكال البيانية في بعض الأمثال الشعبية:

لقد تعدّت مصطلحات الصورة إلى الصورة الفنية التي يمثلها العمل الفني، والتي تتشكل منها الصورة الشعرية وتعدّ التشكيلة الأساسية للعمل الشعري وهي غير العمل النثري، أمّا الصورة البلاغية في تختص بجانب معين مكونات العملية الفنية، والجانب البلاغي الذي يركز على الأشكال البلاغية ودورها في العملية الإبداعية، و هو موضوع بحثنا، الذي ينحصر في إبراز الصورة وتحديد تجلياتها للعيان.

إنّ الصورة البلاغية قد حظيت بعناية العلماء أكثر من اعتنائهم بالصورة النفسية كما يرى ذلك الأستاذ مهدي غلاب حين قال :" والقدماء لم يعتنوا كثيرا بالصورة النفسية وأعتنوا بالصورة البلاغية" [7] فالمفهوم القديم للصورة البلاغية اقتصر على التشبيه والإستعارة، ويرى الدكتور علي البطل في هذا الشأن أنّ تاريخ تطور مصطلح الصورة النفسية مفهومان: ((مفهوم قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز ومفهوم حديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين هما الصورة الذهنية، والصورة بإعتبارها رمزا))[8].

فالصورة البلاغية تعد جانبا من جوانب الصورة الفنية نظرا إلى وجود جانب هام وهو الصورة الذهنية، و الصورة التي تستقر في الذهن أثناء قراءة العمل الفني ، والصرة باعتبارها جانب الرمز فيها يخلف جوا من الغموض، والعمق فيها ويعطي لها أبعاد أخرى، ومن هنا نخلص إلى أنّ الصورة البلاغية لا يمكن قصرها على أنماط بلاغية معينة بل تشكيل بين الصور الحسية والبلاغية.

وسنحاول دراسة بعض الأمثال الشعبية وتحليلها مجسدين بذلك مفهوم الصورة البلاغية التي تتشكل أساسا من هذه الأشكال يعد التشبيه أولى هذه الأشكال، يعني في اللغة التمثيل، ((و التشبيه هو بيان شيء أو أشياء شاركت غيرها في صفة، أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة)) (9).

كما أنّ للتشبيه أركان معروفة لدى العام والخاص وهي طرفا التشبيه : (المشبه والمشبه به) وأداة التشبيه التي سبق ذكرها، ووجه الشبه.

ولنبين هذه الأركان ودورها في التصوير البلاغي سنحلل بعض الأمثال بداية بالمثل القائل :"يا مَرَبِي ذرِيةْ الناسْ كِي اللّي دقْ الماء في المهْرَاسْ ".

فالمشبه هو لفظ مربي والأداة هي كي، والشبه به جاء نحو (اللّي) بمعنى الذي وتعود على الإنسان الذي يدق الماء وهو أمر غير منطقي، أما وجه الشبه فهو محذوف.

إنّ المثل يضرب للذي يتبنى أبناءًا ليسوا من صلبه فلا ينقادوا له لأنه سيبقى بالنسبة لهم متبني فقط.

مثل آخر يقول قائله : " دِيرْنِي كِي خُوكْ، وحاسَبْنِي كِي عْدُوكْ "، فإذا تأملنا جيداً هذا المثل نجد أنّ الأداة قد ذكرت مرتين وهذا يعني أنّ هناك شبيهان، فقائل المثل شبه الإنسان الذي أمامه بالأخ، فكأنه أراد أن يقول له اجعلني كأخيك ثم طلب منه أن يحاسبه في المعاملات كمحاسبة العدو، فنوع المحاسبة هنا تقريباً مادي، وغالباً ما يضرب هذا المثل مع التجار، أو مع العمل في مجال ما.

هناك تشبيه آخر وهو " فلان يأكل كي المحلة ويصبح كي المسلة "، فالمشبه هو فلان، والمشبه به كلمة (المحلة)، والأداة هي (كي)، أما الطرف الثاني فهو المشبه دائماً فلان، المشبه به المسلة، والأداة (لكي)، وهذان الشبهان هما المرسل.

وعادة ما يضرب هذا المثل بالإنسان الذي يأكل كثيراً، ولكن أكله لا يظهر على جسمه فهو المسلة، والمسلة الإبرة الطويلة التي يستعملها الإسكافي في خياطة الأحذيـــة.

ومن أنواع التشبيه الغالب على الأمثال الشعبية التشبيه التمثيلي وهو ما كان وجه الشبه غيّر بيذ بنفسه بل يحتاج إلى تأويل، كما لا يكون إلا إذا تعذر اشتراك الطرفين حقيقة ومن هنا تكون الحاجة إلى تأويل بصفة أخرى يتأتى فيها الاشتراك.

وكما أنّ هذا التأهيل لا يتم تكلفا أو تعميقا وإنما جوهره التلازم بين الصفتين"[10]

أما التعريف المبسط للتشبيه التمثيلي هو الذي يكون وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد، وبعبارة أخرى هو الذي يكون وجه شبهه مركبا [11] كما يقول الشاعر:

و تراه في ظلم الوغى فتخاله   قمرا يكر على الرجال بكوكب

فالمشبه هو صورة الممدوح وبيده سيف لامع يشق به ظلام الغبار، أما المشبه به فهو تلك الصورة للقمر الذي يشق ظلمة الفضاء ويتصل به كوكب مضيء أما وجه الشبه فهو ظهور ذلك الشيء المضيء الذي يلوح بشيء متلألأ في وسط الظلام، وفي اللسان الشعبي نذكر المثل القائل :

((فلان كِي كُعالة الفَرُوجْ، الريح اللِّي جاء يدِيهَا)) إنّ قائل هذا المثل شبه ممدوحه (بكعالة الفروج) وهي صورة الريش الطويل الذي يأتي في نهاية الديك، فإذا تأملنا وجه الشبه هنا نجده صورة منتزعة من متعدد، وهي صورة متحركة والمتمثلة في هيئة الريش المتأثر بالرياح ويضرب هذا النوع من الأمثال على الإنسان الضعيف الشخصية المتأثر بعواطف الغير، والذي ليس له رأي كما أنه يقبل أفكار الآخرين دون تردد.

كما نجد أيضا التشبيه الضمني موظفا في كثير من الأمثال الشعبية. وهذا الأخير عبارة عن تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة بل يلمحان في التركيب، هذا النوع يؤتى به ليفيد أنّ الحكم الذي أسند إلى المشبه ممكن " (12).

و على حد قولنا هو التشبيه الذي تكون أركانه غير جلية، شريطة أن يكون جملة كاملة كقول الشاعر:

ترجو النجاة و لم تسلك مسالكها   إنّ السفينة لا تجر على اليبس

إنّ هذا التشبيه ضمني لأنّ أركانه غير ظاهرة فإذا أردنا أن نحوله إلى تشبيه صريح نقول: الذي يرجو النجاة و لم يسلك مسالكها مثل السفينة لا تجر على اليبس، وفي اللسان الشعبي نجد المثل القائل :

(المكسي برزق الناس عريان)، إنّ قائله شبه حالة ممدوحه الذي يرتدي ثياب غيره بحال الإنسان الذي لا يرتدي الثياب أصلا وذلك بلفظة (عريان) أما إذا تأملنا وجه الشبه نلاحظ أنّه يتمثل في حالة ذلك الإنسان الذي لا يمتلك ملابس لنفسه، و يسمى هذا التشبيه تشبيها ضمنيا.

تعرضنا فيما سبق للظاهرة التشبيهية وحاولنا تحليلها بلاغيا على بعض الأمثال وسنقوم بالشيء نفسه في الظاهرة المجازية الذي يعد الشكل البياني الأساسي للصورة البلاغية، والمعلوم أنّ المجاز عند البلاغيين هو استعمال اللفظ لا على وجه الحقيقة، بل على سبيل المجاز لغرض بلاغي مقصود، لوجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، و قد تكون العلاقة بين المعنيان، الحقيقي والمجازي المشابهة، وقد تكون غير المشابهة، فإذا كانت العلاقة هي المشابهة نسميه مجازا لغويا وإذا كانت غير المشابهة نسميه المجاز المرسل، أما القرينة فقد تكون لفظية أو حالية. إنّ عبد القادر الجرجاني جسد لنا مفهوم المجاز وأسهب فيه حين قال: "أما المجاز، فكل كلمة أريد بها غيرها وقعت له في وضع واضعها، بملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز، وإن شئت قلت كلّ كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن نستأنف فيها وضعا لملاحظة بينها تجوز بها إليه، بيّن أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز))[13]

على هذا الأساس قمنا بالتطبيق على بعض الأمثال الشعبية وحللنا صورها المجازية لنبرز غرضها البلاغي ولنوضح بعض النفسيات التي يحظى بها المثل الشعبي.

على الرغم من أنّ الخطاب الشعبي لا يدرك الصورة المجازية، ولكنه يبدعها بطريقة عفوية ودون تكلف، وهذا ما سنوضحه من خلال تحليل بعض العينات والنماذج : ((كي تشبع الكرش تقول للرأس غنيلي)) والمجاز هنا في لفظ (تقول) لأن الكرش (البطن) أو المعدة لا تتكلم، والرأس كذلك لا يغني، وهنا شبه ميل الإنسان إلى الراحة أو اكتفائها بالضروريات وميلها إلى الكماليات بميل الإنسان إلى الغناء بعد الأكل، لأن الإنسان بطبعه يميل بعد الشبع من الأكل إلى الراحة والنوم، والعلاقة هنا علاقة جزئية، لأن القول يمثل وظيفة جزئية من الإنسان والقرينة حالية مثال آخر :((حط عليه العين)) وهو مثل يطلق عندما يراد تحقير الإنسان أو التقليل من شأنه، وهو مجاز مرسل، لأنّ العلاقة بين المعنيين الحقيقي والمجازي علاقة جزئية، وذلك يظهر من خلال أنّ العين جزءا من الجاسوس وبها يتم عمله، وإنما استعملت تجاوزا للدلالة عنه، فهو يشبه القول الشائع في العربية الفصحى (أرسلنا العيونا) أي أرسلنا العيون بغرض الإخبار والترصد.

مثال آخر : ((الشبكة تضحك على السيار وتقلوا يا بو العينين لكبار))، وهو مثل يضرب للإنسان الذي يعيب أخاه الإنسان ويسخر منه، وينسى نفسه وهو أحرى بالذم، والمجاز هنا في كلمة "تضحك" لأن الشبكة لا تضحك، فالضحك من فعل الإنسان فتراها تعيب على السيار وهو نوع من الغرابيل ولكنه يختلف عن الغربال ويتميز عنه بكبر الثغور، فتذمه بكبر العينين وتنسى نفسها، فالقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي حالية وتفهم من السياق.

فبهذا القدر نحاول أن نبين البلاغة المجازية لهذه الأمثال التي تتجلى فيها الفنيات التي تبرز نضج القريحة الشعبية في الربط بين المعنى الحقيقة المجازية الدالة على مدى رسوخ الملكة البلاغية.

هذا عن بلاغة المجاز في الأمثال الشعبية وسنتحدث بعدها عن الإستعارة وهي من الصور البيانية التي عنيت باهتمامات الدارسين والمنظرين البلاغيين، والاستعارة كما هي معروفة في الأصل مجاز لغوي، وهي إضافة لذلك التشبيه الذي حذف أحد طرفيه وتنقسم باعتبار الحذف إلى نوعين :

تصريحيـــة: وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به وحذف الشبـــه.

مكنيـــة: وهي ما حذف فيها الشبه به وذكر الشبه، ودل على الشبه به لازم ومن لوازمه أو صفة من صفاته.

مثال ذلك : ((ما تخالط البوجعران ما يوصلك لمباتو))، فقد استعار لفظ البوجعران وهو المشبه به المصرح به في المثل للإنسان السيء الخلق والطبع وهو المشبه المحذوف، والعلاقة هي المشابهة، أما القرينة فهي حالية وبذلك فهي استعارة تصريحيـــة.

مثال آخر ((اللّي يخالط الصابون صاب نقاه، واللّي يخالط البرمة طلى بحمومها))، ففي هذا المثل نجد استعارتان تصريحية الأولى قولنا : ((اللّي يخالط الصابون صاب نقاه))، فقد استعار الصابون وهو المشبه به المذكور في المثل للإنسان المتخلف والقرينة حاليـــة.

أما الاستعارة الأخرى فهي في الشطر الثاني حيث استعار البرمة وهي المشبه به المذكور فالعلاقة مشابهة.

ومنه نخلص إلى أنّ الاستعارة تجسدت في الأمثال الشعبية وهي كنتيجة للذكاء البلاغي لقائلي الأمثال حيث ربطوا بين ما هو معنوي مجرد وحسي معنوي، وهو دليل على ملكتهم البلاغية وتوظيفها في تصوير القضايا الاجتماعية والاقتصادية تصويراً عميقـــاً.

هذا بالنسبة للاستعارة، أما الكناية فهي الأخرى أيضا يتضمنها المثل الشعبي بكثرة ولابد أن أوضح في البداية أنّ الكناية تحتل جانباً هاماً من جوانب البلاغة في الأدب ويتدارسها المهتمون بالبلاغة والنقد الأدبي، أما مقادر الكناية في الأدب الشعبي والكلام فلا يختلف كثيراً عن مقامها في الأدب الفصيح، لكن نظرة المتكلم الشعبي إليها هي نظرة الحاجة أي أنّ هذا المتكلم لا يحسب استعماله للكناية بلاغة أو شيئا من هذا القبيل، بل يجدها ضرورة تعبيرية لا يكتمل حديثه بدونها، فالكناية ظاهرة بلاغية دالة على صفتين لموصوف واحد صفة عارضة وهي المفهومة من الكلام، والصفة الأصلية هي في الغالب الصفة المرادة لتقريب المعنى من ذهن السامع وهذا ما يتضح لنا من خلال الأمثال التي بين أيدينا والتي وإن دلت فإنما تدل على بلاغة الخطاب الشعبي.

((قلبي على تمرة وقلب أما على جمرة))، كناية عن الإنسان الذي هو في راحة ودعة غير مبالٍ بعيداً عن أهله ولا يدري بحالهم، وخاصة أمه التي هي أشد لوعة عنه وما أدراك ما قلب الأم، فهذه أيضاً كناية عن اللامبالاة بالأهل والخـــلان.

((اللّي كلى سهموا يغمض عينو)) وتظهر هنا الكناية في ضرورة القناعة ما قسم الله للإنسان، فعبارة "يغمض عينوا" لا يقصد بها إغماض العين إنما هو كناية عن القناعة والرضا بالنصيب، وعدم الطمع بنصيب الآخرين لأنه سعرك مشين يرفضه العقل والدين.

((جاني بقطف وذنيه)) كناية عن الانهزام والخيبة، وعدم انتهاز الفرص، وهو يشبه في معناه المثل العربي ((جاء بخفي حنين))، أي وعاء دون المطلوب وصفر اليدين.

((يطوال ليلها وتعلف)) المثل اختصار لقصة فارس سئل عن فرس له متى تأكل التبن؟ فأجابهم بقوله : مهما طال الأمد ستأكل حتماً، وهو كناية عن الصبر، فبعد الشدة يأتي الفرج وبعد العسر يسراً.

((يحوس على الفولة وين تغرست))، وهو كناية عن التدخل في شؤون الآخرين والسؤال عن الأمور التافهة والفضولية بالتدخل على أسرار غيره، وقد جاء في القرآن الكريم ما يؤكد هذا الجانب: "يا أيها الذين آمنوا لا تسألوا عن أشياء إن تبد لكم تسوؤكم.." المائدة: ١٠١

فمن خلال هذه النصوص برز لنا دور هذه الأمثال في العملية الخطابية التي تعتمد على ظاهر الاستشهاد والحجج لغرض تقريب الفهم وذلك من خلال تجسيد المعاني في أشكال حسية تعتمد التخفي والتعريض.

2-المحسنات البديعية في الأمثـال الشعبيـة :

إنّ ظاهرة السجع تكاد تكون السمة الغالبة في الأمثال والأمثال الشعبية على وجه الخصوص، وهي كما نعلم الصفة الأساسية التي تميزها على غرار بعض الفنون النثرية الأخرى كالمقامة مثلاً، وهو ما يتجلى لنا من خلال الأمثال الشعبية للمنطقة، والتي لا تكاد تخلو من هذه السمة البارزة، وهذا دليل على الثقافة اللغوية والحس البلاغي في المنطقة وعلى الرغم بما قد تعرض به من السذاجة في التعبير والتفكير فالظاهرة التي نستشفها في فن السجع من خلال قراءتنا الأمثال الشعبية هي تساوي للأمثال الشعبية هي تساوي فقراتها المعلوم عند الباحثين البلاغيين أنّ أحسن السجع ما تساوى فقراته، ما لم يكن فيه تكلفاً مقيتا، من ذلك نذكر: ((اللي طابت، بحمدها تابت))، ((الحاضر أعطوه، والراقد غطوه، والغايب أنسوه)).

هذا بالنسبة للسجع، أما الجناس فهو الآخر محسناً بديعياً لا تخلو منه الأمثال الشعبية، وهو كما نعلم عبارة عن تشابه في أصوات اللفظين لمعنيين مختلفين، وهو نوعان تام وناقص.

ومن خلال تصفحنا للأمثال الشعبية وجدنا الاعتناء أكثر بالجناس الناقص على عكس التام، ومن هذه الأمثلة ((الجار لو كان جار)) فكلمة جار مكررة مرتين وأنّ معناها مرة الشخص، ومرة لما يندرج عن المعاملة من الفعل واختلاف كل كلمتين في المعنى على هذا النحـــو.

مثال آخر ((اللّي فاتو البكري يروح يكري)) فالتجانس في لفظتي (بكري، يكري) والاختلاف في "باء، ياء) جناس ناقـــص.

أما المقابلة فهي الأخرى تضمنها المثل الشعبي وبإسهاب، مثل قول القائل: ((الليل بوذنيه، والنهار بعينيه))، وهذا نجده يحمل معنيين على الترتيب حيث قابل بين الليل والأذنيين والنهار والعينيين.

((خوذ راي اللّي يبكيك وما تخذش راي اللّي يضحكك))، فالبكاء والضحك، للأخذ وعدمـــه (مقابلة).

فالمقابلة في الأمثال الشعبية ما هي إلا بغية تحسين المعنى وتسهيله، كما هو الحال أيضا في المثل القائل ((هو يطلب ومرتو تصدق)).

من المحسنات أيضاً الطباق وهو الجمع بين الشيء وضده في الكلام وهو نوعان طباق الإيجاب، وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجاباً وسلبـــاً [14] كقوله تعالى: "وتحسبهم أيقاظاً وهم رقود ونقلبهم ذات اليمين وذات الشمال.." الكهف: ١٨

ففي الآية لفظتي أيقاظاً ورقود ويسمى هذا بالطبـــاق.

ويدعى هذا النوع من الطباق بطباق الإيجاب، نظراً لعدم اختلاف الضدان إيجاباً وسلباً، أما في الأمثال الشعبية نستدل بالمثل القائل: ((يا ربي يا خالق البيضة في العش ويا كاسيها في البلاد العريانة))، والطباق يظهر في الكلمتين المتضادتين " كاسيها وعريانة"، وهو طباق إيجاب.

وكذلك الحال بالنسبة للمثل القائل : ((أمالي يا مالي، ماني بالأول وماني بالتالي))، فالطباق إيجاب في (الأول، التالي) أي الأول والخير وضرب هذا المثل للإنسان الذي يريد أن يسعى إلى الوصول لشيء ولكن أثناء وصوله له يجد أنه ليس هو الأول الذي وصل إليه.

أما طباق السلب فيظهر في الأمثلة الآتيـــة:

((خبزة ما تطيب، إذا طابت تحرق))، فإذ تأملناه نجده يشتمل على علين من الكلمة (ما تطيب، طابت) فالأولى هي فعل سلبي (ما تطيب) أما الثانية فهي فعل إيجابي (طابت)، ويضرب هذا المثل للأشخاص المشركين في عمل واحد لا على سبيل الإتكـــال.

مثال آخر : ((سال مجرب، ولا تسال طبيب)) فالفعل الإيجابي سال، أما الفعل السلبي فهو لا تسأل، على سبيل طباق السلب.

وتطبق كذلك المثل القائل : ((أعقب على عدوك خويان ولا تعقب عليه عريان)) فالطباق يظهر في الفعلين من مادة واحدة أعقب، لا تعقب، فالفعل الأول إيجابي أما الفعل الثاني فسلبي، ويضرب هذا المثال كموعظة للإنسان وتتمثل في أن يمر على عدوه جائع، ولا يمر عليه عارياً لأن الجوع لا يتجلى على ظاهر الإنسان، ولا يلفت إنتباه عدو وهذا كي لا تذهب مهابة العدو منه لأنه إذا مرّ عليه عارياً يستهين به ويسخر منه، والمقصود من كلمة عارياً تلك الثياب التي تبين على فقره، وليس بعدم اللباس وهذا من بلاغة الكـــلام.

وفي هذا السياق نقول لقد تنوعت الأساليب اللفظية والمعنوية في الأمثال الشعبية بالمنطقة السهبية وكان لهذا التنوع والثراء تأثيراً بارزاً في العلاقات الاجتماعية، ومرد ذلك

في اعتقادنا أنّ المثل الشعبي لا يعالج قضية اجتماعية مرتبطة بظروف مرحلية معينة مثل القصة الشعبية وإنما يركز على السلوك الإنساني في ظروف وحالات متغيرة سواء أكان السلوك فردي أو جماعي وففي هذا السياق يقول التلي ابن الشيخ: " إنّ المثل الشعبي أهم من الشعر والقصة، وأقرب إلى الصدق في التعبير عن الظواهر الاجتماعية"[15]، لأنه لا يهتم بالظاهرة في حدّ ذاتها وإنما يهتم بالسلوكات الكامنة وراء الظاهرة، لهذا يلاحـــظ أن المثل يستخدم صيغة الإفراد بكثرة وخصوصاً اسم الموصول "اللي" ولا يستخدم كما رأينا صيغة الجمع إلا قليــلاً.

ختاماً نقـــول إنّ الأمثال الشعبية جزء مهم من التراث والأدب الشعبي لأية أمة نتعرف بها وبواسطتها على نفسية تلك الأمة وخصائصها وأنماط سلوكها وطرق تفكيرها وضروب حياتها، من أجل ذلك كله كان لابد لأية أمة تريد اللحاق بركب الحضارة الإنسانية والإسهام فيه من الرجوع إلى تراثها، نعيد النظر فيه وتستجلي جوانب الخير منه.

و ما محاولتي في دراسة بعض الأمثال بلاغياً وفنياً إلا لمعرفة مدى التقارب والتشابه بين الأمثال بالفصحى أو العامية.

ومهما يكن فإنّ المثل يبقى ابن بيئته لأنه فـــن من فنون الأدب الشعبي الذي يعتبر كنزاً فريداً من نوعه ومادة غنية بالمعطيات التي تساهم في التعرف على بلاغة الشعب وجماليات تعبيـــره.

الهوامش :

1/-أبو الفضل احمد بن محمد النيسابوري(الميداني) في كتابه مجمع الأمثال، المجلد الأول، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ب ت، ص13.

2/-المصدر نفسه، ص14.

3/- حنا الفاخوري، الحكم والأمثال، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1969، ص09.

4/- عبد المجيد عابدين، الأمثال في النثر العربي القديم، مع مقارنتها بنظائرها في الآداب السامية الأخرى، ط1، دار مصر للطباعة، ب ت، ص13.

5/- محمد ابراهيم أبو سنة، فلسفة المثل الشعبي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص26.

6/- شفيع السيد، التعبير البياني(رؤية بلاغية نقدية)، دار الفكر العربي، ب ت، ص26.

7/-مهدي غلاب، الصورة الفنية في شعرنباته السعدي، رسالة ماجستير، عمان، الاردن، 1992، ص32

8/علي البطل، النقد في الشعر العربي حتى آخر ق 2 هج، ط 3، دار الأندلس للطباعة والنشر 1983، ص20

9/- علي الجارم /مصطفى أمين، البلاغة الواضحة ودليلها، د م ج، وهران ص20

10/-عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق ومراجعة محمد رشيد رضا، ط2

دار المعرفة، بيروت، لبنان ص62

11/-شفيع السيد، المصدر السابق، ص61

12/-علي الجارم /مصطفى امين، المصدر السابق، ص47

13-عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ص304

14/-علي الجارم /مصطفى أمين، المصدرنفسه، ص285

15/-التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر؛ 1990، ص157.

الخيال ودوره في تشكيل صور الملحون الجزائري

أ. لخضر لوصيف

جامعة الجلفة

إن للخيال علاقة أساسية بالصورة، فهو من القوى الخلاقة الكامنة في النفوس والتي لها مساهمتها الفعالة في عملية التصوير، كما لها كبير الأثر في خلق الصور وإبداعها، وكذا تشكيلها تشكيلا فنيا راقيا، ممَّا جعل (كانط) يعده في فلسفته المثالية من أجل قوى الإنسان[1]

كما خلق هذا العنصر الجليل – أي الخيال- لمصطلح (التخيل) مفهومًا أدخله مجال الإصطلاح الفلسفي من زاوية المباحث النفسية المتصلة بسيكولوجية الإدراك[2]..

ويبقى – إذن- كل حديث عن الصورة – في رأينا- حديثا مبتورًا أو غير جائز إذا لم يسبقه أو يتخلله حديث على الخيال لأنه يعد أهم وسيلة يؤلف بواسطتها الأدباء صورهم، لأن الصورة - كما يرى شوقي ضيف- لا تؤلف من العدم، وإنما هي إحساسات أساسية لا حصر لها تختزنها عقول الأدباء وتظل كامنة في مخيلاتهم حتى يحين الوقت فيؤلفون منها الصور التي يبغونها.[3]

وإذا كان موضوعنا هو الخيال ودوره في تشكيل صور الملحون الجزائري فإنه يضعنا أمام بحث إشكالية الخيال الشعبي ومدى قدرته على التصوير انطلاقا من النص الملحون، أو بطرح استفهامي آخر:

هل يتمتع الشعراء الشعبيون بقدرات خيالية تساعدهم على نسج وصنع صور تعكس بحق قدراقم على التخيل ونقل أفكارهم وعواطفهم نقلا فنيا؟

فقبل إثارة هذا الموضوع ومناقشة إشكاليته، وما تضمنته من أسئلة نود عرض بعض الآراء التي تبدو على أصحابها الجرأة الكبيرة في إطلاقها وذلك بنفيهم التام لصفة التخيل على الأدباء الشعبيين وتجريد أقوالهم من عنصر الخيال، إذ بلغت الجرأة ببعضهم حدًّا كبيرا فراح ينفي من الساحة الأدبية والفكرية نفيا مطلقا وجود شيء اسمه الأدب الشعبي معبرًا هذا النوع من الأدب «تخلف، وجهل لأنه يصور تعابير وأحاسيس ومشاعر قائليه من عامة الناس»[4] لأنه وعلى حدّ تعبير البعض الآخر أدب «ساذج المحتوى، قليل المعنى، وفقير اللغة، وبسيط البناء» [5]، في حين لو عدنا إلى التراث الشعري الشعبي الجزائري، والذي سيتم على ضوئه الحديث عن عنصر الخيال ودوره في تشكيل الصور، فإننا نجد آراء دارسيه أيضا لا تبتعد كثيرا في أحكامها عن هذه الآراء التي تتحامل على المخيلة الشعبية فتتهم أخيلة شعراء الملحون الجزائري بالقصور أو قلة الأفق إن لم نقل الإنعدام، والأستاذ التلي بن الشيخ من بين الباحثين الذين يرون أن أيَّ تصور « في رؤية الشاعر الشعبي لم يكن وليد تصور خيالي اكتشفه الشاعر الشعبي، وإنما كان جزءً من الممارسات التي عاشها» [6]، كما يجرِّد الدكتور العربي دحو أقوال الشعراء الشعبيين من عنصر الخيال معتبرًا نصوصهم

نصوصًا غير راقية « في مجملها إلى مستوى فني يُمَكِّنُنا من الجنوح مع الخيال الذي سيلاحظ فيها أو يستنتج منها»[7]

كل هذه الآراء لو حصرناها جميعها لوجدناها تكاد تكون وحدها كافية لتشكل دافعًا أساسيًا لإثراء هذه القضية أو هذا الإشكال الذي تهجم فيه أصحابه – دون أدنى تحفظ- على المخيلة الشعبية، وما أنتجته من أدب وخلفته من فن عبر العصور.

ولذلك فأول ما نستهل به التعليق عن هذه الآراء ومحاولة الرَّد عليها هو القول بأن التراث الشعبي العربي يكفيه فخرًا أو قيمة أن كان محظوظا برأي أو قولٍ فيه من العلاّمة (ابن خلدون) منذ أكثر من خمسمائة عام وقبل ظهور الدراسات الشعبية نفسها، إذ اعتبر هذا العلاَّمة أيَّ رأي فيه إقصاء أو تهميش للنص الشعبي على أساس لغوي (إعرابي) هو مساس بالجانب البلاغي والفني فيه، لأن فقدان الإعراب – حسبه- في هذا الأدب لا دخل له في البلاغة [8] وهو الرأي الذي مهَّد الطريق للعديد من البحوث والدراسات التراثية المختصة والتي يرى أصحابها أنه « وبخلاف الأدب الرسمي الذي توخى عالم الواقع، فإن الأدب الشعبي أغرق في الخيال، فعوض بذلك نقص الأدب التقليدي..» [9] كما اعتبر هؤلاء الدارسون عموم التراث الأدبي الشعبي سواء كان شعرًا أو حكمًا أو مثالاً هو أدب خَيال ضاربين أمثلة على ذلك ببعض ما نسجت المخيلة الشعبية من قصص قديم خالد، ومن أراجيز وأقوال شعرية حكمية بقيت إلى الآن تمثل «منجم أدب شعبي لا ينضب، ينبض بحياة المجتمعات الوسيطة فيحكي آمالها ويصور آلامها عبر العصور...» [10]، والذي يستحق أن ننبه إليه القارئ في هذا الموضوع، فيضفى على آراء باحثينا وعلمائنا جانبا من التقدير والإحترام نقول أن آراء هؤلاء الدارسين وما حملته من تحامل على التراث الشعري

الشعبي لم يأت أبدًا من العدم، وإنما أملاه عليهم الواقع الشعري، لأن أيَّ دارس هو مرتبط حتما في معظم هذه الأنواع من البحوث بواقع شعري معين، أو بما يُسمَّى بميدان البحث أو خريطته، ولذلك فكثيرا ما يكون اختيار الباحثين للمناطق الشعرية وللنصوص التي تمثل موضوع الدراسة اختيارًا عفويا أي غير مدروس، ولا يخضع لأدنى مقاييس الإنتقاء كالذوق مثلا والذي يعد ملكة « يعتمد عليها الناقد في تعرفه على مواطن الجمال والقبح فيما يتناوله من نصوص الأدب» [11]، وبفضل هذه الملكة يستطيع أن ينتخب الأشعار التي يستخدمها في شواهده، فلا يزال ينقب حتى يستخرج أروع ما قيل ويعرضه علينا بطريقة مبهرة... [12]

وربما هذا هو السبب الذي جعلنا نركز كثيرا في هذا البحث على المنطقة الشعرية التي تمثل ميدان الدراسة ونحرص على تحديد بعض نقاطها الشعرية المشهورة المختلفة بالهضاب العليا الجزائرية وسهوها على امتداد شمال الأطلس الصحراوي وهي المناطق التي جاها الهلاليون قديما واستقروا فيها بحثا عن الحياة الرعوية فجاءت قصائدهم الشعبية «تحمل بين طياها تقاليد القصيدة العربية الجاهلية»[13]، ولذلك فلا يعجب القارئ من لغة هذه المناطق بأنها

« أفصح لغة عربية عامية، فأغلب عباراها فصيحة قرآنية، إنما تنطق بدون إعراب، بل أن العربية العامية في بلادنا هي أفصح من العامية التي يتكلموها في اليمن وحتى في كثير من أنحاء الحجاز»[14]

ولذلك لو عدنا إلى البحث عن عنصر الخيال في شعر هذه المناطق ومدى دورها في تشكيل الصور وبنائها، فإننا نجد – قبل بادئ ذي بدء- أن للخيال في حد ذاته حضورًا ومفهومًا في أذهان شعراء المناطق على غرار (الشيخ السماتي) و(عبد الله بن كريو) وغيرهم من الشعراء الفحول الذين سبق عصرهم عصر الأحاديث عن الخيال ونظرياته.

ومن بين ما ورد مرادفا لمصطلح الخيال في مفهوم الشاعر الشعبي الجزائري وفي ثقافته، أو دالا عليه لفظ (الخاطر) والذي يعني – لغويا- الهاجس [15] وهو الوسواس – حسب المنجد نفسه- [16] أي كل ما يركب الإنسان من حالات نفسية غامضة. ولقد استعمله الشاعر عبد الله بن كريو بمعنى الطاقة التي تكمن في النفس البشرية، والتي تلعب دورًا في التخفيف عنها فيقول: [17]

جَيْتَ نْوَسَّعْ خَاطْرِي ضَيْقَ عْشِيَّة[18] زَدْتَ عْلِيهَ هْمُومْ مَنْ نَظْرَات صْعَابْ

وهو المعنى نفسه الذي انقلبت عنه كلمة (هاجس) إلى لفظة (هوزاش) في استعمال الشاعر الشيخ السماتي إذ يقول:

رُحْتَ نْحَوَّسْ جَيْتْ بَجْرَاحَ مْعَدَّمْ بَاشَ نْوَسَّعْ خَاطْرِي وَلَّى هَوْزَاشْ

والذي يبدو من القولين أن الشاعر الشعبي الجزائري على دراية تامة بأن الخيال عنصر أصيل في أي إنسان، وكامن في أي نفس بشرية يلجأ إليه صاحبه في لحظات الضيق أو التوتر النفسي، ولكنه يتعذر عليه أحيانا التخفيف عن نفسه وهي الطبيعة التي جعلت الشاعر الشعبي يصف خياله بالغموض نتيجة عدم التحكم بوساطته في مجريات النفس أثناء

الرغبة في التخفيف عنها، وهي الطبيعة التي جعلته – أي الخيال- يأخذ مفهومًا في النقد الأدبي والبلاغي بأنه « من الأشياء الغامضة التي يصعب تفسيرها، وإن كانت تعرف بأثارها»، [19] كما أدخلته « في دائرة البحث الفلسفي، ثم انتقل – بعد ذلك- إلى مجال الدراسة النقدية والبلاغية، وأصبح يستخدم للإثارة إلى فاعلية الشعر وخصائصه، ويصف طبيعة الإشارة التي يحدثها الشعر في المتلقي»[20]

ولكن هذا لا يعني أن الشاعر الشعبي يجهل لفظ الخيال أو مصطلحه، وإنما ورد ذلك في أقواله وهو يتحدث عن ملكة التخيل التي أثارها كولردج بتقسيمه للخيال إلى نوعين: ثانيهما هو الخيال الأقوى والأعلى درجة وهو الخيال الثانوي [21] الذي توسمه الشاعر بلقاسم حرزالله في نفسه معتبرًا ما يملكه من قدرات خيالية تكفي لتصوير مشاعره أو تفوق ذلك بكثير حتى ولو بلغ به حبه حدًّا من الجنون إذ يقول:[22]

زَيْنَ الطَّوْلَة وَالسَّمَايَمْ [23] حُبَّ العَدْرَا مَا يْفُوقَشْ خيَـــالِـــي

نَسْهَرْ طُولَ اللَّيْلْ بَفْكَارِي تَاعَبْ مَاذَا عَدَّيْنَـــا مْنَ الدَّهْـــرَ لْيَـــالِي

غَابَ صْوَابِي عُدْتْ نَصْحَى وَنْغَيَّب كِي مَثْلَ المَجْنُونْ بَفْكَارُو جَالِي[24]

وهو القول الذي يبين أن الشاعر الشعبي الجزائري على دراية بما بين الخيال والصورة من تماسك، وهو التماسك الموجود حتى على مستوى الإشتقاق اللغوي الأجنبي (Imagination) و(Image)، وعلى مستوى ما تمثله الصورة من مجال حيوي واسع

للخيال باعتبارها – أي الصورة– « أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها فعاليته ونشاطه»[25].

وإذ كانت البلاغة التقليدية قد مجدت الصورة واعترفت بها اعترافا كاملا في النسيج الشعري، وأرسطو كان قد مجَّد – بدوره– الإستعارة في الصورة معتبرًا إياها في كتابه (فن الشعر) دليل العبقرية،[26] فإننا نجد الشاعر الشعبي الجزائري يكاد يكون عبقري مجتمعه الشعبي بما نسجه وشكله بواسطة خياله من صور استعارية بالنظر إلى السياق الإجتماعي والثقافي لهذا المجتمع.

فإذا قرأنا مثلا قول الشاعر الشيخ السماتي:

نَلْقَى وَصْفَ نْمَرْ صِيفَاتُو تَهْزَمْ قَلْبَ العَبْد يْذُوبْ مَنْهَا مَا يَحْيَاشْ

فإننا نجد الشاعر قد شبه هنا محبوبته وبما تتمتع به من جمالٍ موحش بالحيوانات البرية المخيفة التي تلحق الرهبة والإعجاب في آن واحدٍ داخل النفس البشرية، فتهزم مشاعر صاحبها وتذيب قلبه، وهي صورة إستعارية لو تأملناها لوجدنا المرأة أعظم رمز فيها، لأنه كلما يظهر الصراع أو أشكال التوتر بين المتناقضات يظهر رمز المرأة جامعًا لهذه المتناقضات من رهبة ورغبة أو من خوف وثقة أو غير ذلك من العواطف المتناقضة التي تعكس فعلا أصالة العبقرية الشعبية الجزائرية من خلال ما شكلته من صور، لأن كولردج يرى بأن الصورة تُصبِح معيارًا للعبقرية حين تشكلها عاطفة سائدة..[27]

كما نجد من الشعراء الشعبيين أيضا من سخر خياله أيضا لتشكيل صوره التشبيهية وذلك بتصوير كل ما وقعت عليه عينه أو نظره، ولكن هذا لم يكن بمعزل عن عاطفته وشعوره، بل هناك مزج بين العاطفة والشعور والحس مما ألف في الصورة التشبيهية بين الشعر والشعور إذ حاك الشاعر الشعبي أيضا من الواقع مضيفا عليه بوساطة خياله كل ما يحسه ويشعره بطريقة فنية بارعة لأن التشبيه يعد « علامة على الشاعرية ودليلا على براعة الشاعر»[28] ومن الصور التشبيهية البارعة في شعرنا الشعبي الجزائري مثلا، ما عقده الشاعر من علاقة تشابه بين رقبة محبوبته وسارية السفينة إذ يقول:

الرَّقْبَة صَارِي[29] فِي سْفِينَة جَا عَازَمْ عَاصَمْهَا بَالبُوشْطَة دَايَرْ شَوَّاشْ 30

فالشاعر قد شبه طول عنق محبوبته وما يحيط به من أقراط عالقة بأذنيها باعتدال سارية السفينة وما يعلق بها من أعلام مرفرفة رامزة إليها، وهو تشبيه من جهة الهيئة كما يسمى نوعه البلاغيون، وقد حذفت الأداة فيه ليحقق به قائله قدرًا من البلاغة.

والطاقة الخيالية التي ساهمت في تشكيل الصورة التشبيهية، ووسمت الشاعر الشعبي بالمهارة الفنية هي ما ورد من صفات للمشبه به (السفينة) والمتمثلة في إقبالها نحوه في عزم وفي سرعة، وهي صفات أرادها الشاعر في قوله للمشبه (المحبوبة) ليضفى على قدومها حسنا واعتدالا، وهيبة ووقارًا، وربما هي صفات يستحسنها كثيرا رجال المنطقة في نسائهم، إذ نجد الصورة نفسها قد تكررت في قول الشاعر عبد الله بن كريو حين قال:[31]

الرَّقْبَة صَارِي فَوْقْ مَوْجْ دَعَّـــابْ الشَّاطَرْ فِي المشيَنَة صْعِيب فِي جَهْدُو

وكذلك في قول غيره حين قال: [32]

الرَّقْبَـــة صَارِي فِي سْفِينَة بَحْرِيَّـــة وَلاَّ بُرْجَ يْبَان فِي قْطْعَاتَ سْحَـــابْ

ولكن الذي يبدو للبعض أن ما يربط أشياء الصورة أو عناصرها قد أتى في غير انسجام، في حين أن الإنسجام الحقيقي هو الذي يتحقق في خيال الشاعر، والشاعر الشعبي صاحب تجربة، ولذلك فالتجربة هي«التي تُوجِدُ هذا التأليف بينها، وليست النظرة الشكلية الخارجية»[33]

فالخيال – إذن– هو أساس تكوين الصورة وتشكيلها، لأن الصورة كلمات وأفكار ومشاعر يتناولها الخيال المؤلف ويشكلها كما يشاء...

كما راح خيال الشاعر الشعبي الجزائري يستلهم في تشكيل صوره من منابع مختلفة دينية أو تراثية أو من الموروث الثقافي والأدبي...

فالشاعر (الشيخ السماتي) رغم محدودية ثقافته، إن لم نقل أميته – قد مكنه اطلاعه الديني المتواضع من الإستمداد من التراث الديني الإسلامي في تشبيه (بدن) محبوبته بـــ (ثلج الحسوم) إذ يقول:

بَدْنَكْ ثَلْـــجَ حْسُوم لاَ هَوَّدْ عَدَّامْ تَحْتَ الشَّمْسَ يْبَانْ بَرَّاقُو

رَيَّـــاشْ[34]

وقد وردت كلمة (الحسوم) في قوله تعالى (ثمانية أيام حسومًا) [35] وجاءت كلمة حُسوم (بضم الحاء) بمعنى الشؤم أو الدُّؤوب في العمل، وجاءت كلمة (حسومًا) في قوله تعالى بمعنى متتابعة، والليالي الحسوم هي التي تحسم الخير عن أهلها.[36]

ويطلق أبناء المنطقة الدَّارين بالحسابات الفلكية بالطرق البدائية أيام الحسوم ولياليها، على الأيام والليالي التي تكون في أعقاب فصل الشتاء وتمهد لفصل الربيع، فيكون ثلجها أشد بياضًا لقلة نسبة المياه فيه، كما تبدأ المناطق الهضابية والسهبية بفقدان نسبةٍ من برودتها وقساوتها الطبيعية، مما يسمح للأرض بالنمو ليلاً نهارًا فتسمى هذه الفترة بالمنطقة ببداية الأيام (الأحياء) وما تسبقها بالأيام (الأموات) وهي الأيام التي وافقت فصل الشتاء كاملاً، وهو السياق الذي يقول فيه الشيخ السماتي أيضا:

بَدْنَكْ ثَلْجَ انْ صَبْ فِي عُقْبَ الشَّتْوَة[37] عَمَّ العَالِي وَالسَّهَلْ غَطَّى الأَوْعَارْ

كما تظهر للخيال الشعبي في النص الشعري الملحون سلطته نتيجة ما تحدثه أقاويل الشعراء الشعبيين من أثر في النفوس، وما تحققه صورهم من فاعلية وحيوية ونشاط.

فما شاع عن الأولياء والصالحين من كرامات مثلا، أو من أفعال عجيبة يمكنها أن تدخل في مصاف (الخوارق) لم تجد أمامها إلا تجارب الشعراء الشعبيين وما يتمتعون به من خيال لوضعها، إذ جاء هذا التصوير فعلا وفق ما يحرك النفس ويتجاوز حدود التعبير العامي البسيط ويتعداه إلى القول الشعري الشعبي الفني المتخيَّل كما هو وارد في قول الشاعر (سي لخضر فيلالي) أثناء تصويره لكرامات بعض الأولياء والصالحين إذ يقول:[38]

مَا شَفْتَشْ[39] نَاسَ الْقَلَيْعَــةَ غِيرِيَّـا سَبْعَ امْحَمَّدْ سَرْطْتُــه بَقْرَة عُقِّيــهْ [40]

مَا شَفْتَشْ عَيْطَاتْ[41] جَابُو بَنْ عَلْيَه[42] جَبْلُو رَاحَلْ فِي عْڤَابُو جَا عَانِيــهْ

مَا شَفْتَشْ ڤَسُّــومْ[43] بَطْبُولُــو هُلْيَــا دَارَ الْمَارَة [44] فَالحَجَرْ مَوَّرْ بِيدِيــهْ

ومَا شَفْتَشْ عَوَّاسْ[45] مُولَ الشَّرْقِيَّــة وجَبَّادَ الڤَطْرَانْ فَالصَّحْرَا تَبْغِيــهْ

فالشاعر قد استطاع في هذا القول أن يخاطب الجانب الإنفعالي لكل المتلقين لنصوص الملحون وذلك باعتماده للصيغة التعجبية (ما شفتش !!) والتي كررها مرارًا، إذ راعى في تصويره لكرامات الأولياء والصالحين المطلب الوجداني والروحي والحيوي للذين يخاطبهم بأقواله الشعرية وذلك كله انطلاقا من تجربته الفردية لأن طريقة التصوير لهذه الكرامات تشكل شعورًا مشتركًا بين المبدعين والمتلقين والمريدين على حد سواء..

ولقد جاءت هذه الصورة وفق التعريف الحديث للخيال عند كولردج والذي وافقه عليه أكثر المحدثين على أنه – أي الخيال- عملية توليد الصورة التي وظيفتها تصوير الحقائق النفسية والأدبية [(46)] وهو تصوير نجده كذلك في قول الشاعر عبد الله بن كريو في مشهورته (ڤمر الليل) التي شدت من الجماهير المتذوقة للملحون الكثير مثلما حظيت باهتمام العديد من الدارسين إذ يقول فيها: [(47)]

ڤَمْرَ اللِّيْلَ خْوَاطْرِي تَتْوَنَّس بِـــــيهْ نَاْڤَى فِيهَ اوْصَافْ يَرْضَاهُمْ بَالِي

يَا طَالَــبْ عَنْدِي حْبِيبَة لِيــهْ شْبِيـــهْ مَنْ مَرْغُوبِي فِيه سَهْرِي يَحْلاَلِي

نْبَاتَ نْقَسَّـــمْ[48] فَاللَّيَالِي نُنْظُــرْ لَيْـــهْ يُفْرَقْنِـــي مَنُّو الحَذَّارَ [49] التَّـــالِي

فالشاعر قد استطاع أن يخلق جوًّا من الاستئناس بالقمر في ليل طويل موحش ساعدته فيه خواطره وأسعفته على أن يَصْنَع من هذا القمر أنيسًا بديلا لخليلته، وهو ما يترجم بوضوح قوة الخيال الشعبي في الربط بين ما هو نفسي بما هو طبيعي وهو ربط يضفي على الصورة في الملحون الجزائري حيويةً ونشاطًا ويخلق بينها وبين الجمهور تجاوبًا وهو ما يعكس وعي الشاعر الشعبي ودرايته بما يمتلكه من طاقة خيالية خلاقة لها دورها في تشكيل الصور التي تمثل أداة الخيال ووسيلته التي يمارس بها ومن خلالها فعاليته ونشاطه كما يرى ذلك جابر عصفور..[50] والذي يمكن الإنتهاء إليه أنه كم من شاعر شعبي قد بذل جهدًا، وصرف وقتا فصور عالمًا كان يحسه ويشعر به في البيت أو البيتين، ولكن دون أن يكون على دراية أحيانا بحقيقة ما فطره الله به من قوة الخيال التي مكنته من هذا الصنع أو التصوير الجميل من حين لأخر في الكثير من قصائده، لأنه يجهل أيضا أن جانبا كبيرًا من هذه الصور وما تحدثه من تأثير يعود إلى « وجود صور لا شعورية تكمن في العمل الفني، وتأتي هذه الصور من المستويات اللاشعورية للعقل» [51]، ولذلك فإذا اعتبرنا أن للصورة مصادرها فإن الخيال يعد من أهمها باعتباره – كما يرى الدكتور مصطفى ناصف– أكبر قوة تقوم عليها الإنتصارات الفنية.[52]

الهوامش

1 - مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي- دار الأندلس- بيروت- لبنان. 1983

2 - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب- دار التنوير للطباعة- بيروت- لبنان- الطبعة الثامنة 1983.

3 - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث- مكتبة الإنجلو المصرية الطبعة الخامسة- القاهرة، مصر 1971.

4 - شوقي ضيف: في النقد الأدبي- دار المعارف بمصر- القاهرة 1962.

5 - سوكولوف يوري: الفلكلور وقضاياه وتاريخه، ترجمة حلمي شعراوي الهيئة المصرية للكتاب- القاهرة 1981.

6 - التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر 1990.

7 - العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية بمنطقة الأوراس، الجزء الأول- المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر 1989.

8 - أحمد الأمين: صور مشرقة من الشعر الشعبي الجزائري- دار الحكمة- الجزائر 2007.

9 - مصطفى بدوي: كولردج (سلسلة نوابع الفكر الغربي)- دار المعارف بمصر- القاهرة 1958.

10 -هربرت ريد: تعريف الفن، ترجمة إبراهيم إمام ومصطفى رفيق الأرناؤوطي- دار النهضة العربية- القاهرة 1962.

11 -منصور عبد الرحمن: اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري- مكتبة الإنجلو المصرية – القاهرة 1977.

12 -محمد حسن عبد المحسن: الأدب الشعبي في حلب (دراسة وتحليل) منشورات وزارة الثقافة السورية- دمشق 2006.

13 -عبد الله بن كريو: (ديوانه) جمع وتحقيق الأستاذ ابراهيم شعيب- مطبعة السلام – الأغواط 1998.

14 -بلقاسم حرز الله: (حياته وأعماله) جمع وتحقيق الأستاذ العربي حرز الله- نشر الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، لاتحاد الكتاب الجزائريين – الجزائر 2006.

15 -الفيروز أبادي: القاموس المحيط- دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت – لبنان 1999.

16 -الموقف الأدبي: مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق- سوريا العدد 394، شباط 2004/ذي الحجة 1424هـ.

17 -المعرفة: مجلة ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة السورية – دمشق العدد 490، جمادى الآخرة/ تموز 2003.

18 -عالم الفكر : مجلة دورية كل ثلاثة أشهر- وزارة الإعلام الكويتية، المجلد 12/جويلية أوت، سبتمبر 1981.

لخضر لوصيف بن الحاج: قصائد منسية من ملحون لمدية- منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين- دار أسامة- الجزائر 2007.

جينيالوجيات الحداثة وما بعد الحداثة..
(قراءة في المفاهيم والأنساق..)

أ.عبد القادر عواد

جامعة وهران

يتطرّق المقال إلى موضوع من الموضوعات الإشكالية التي أثيرت ولا تزال، في ساحة الفكر النقدي والأدبي المعاصر، باعتبارموضوع الحداثة وما بعدها موضوعا مفتوحا على جملة من الطروح النظرية التي احتوت جدلا مفاهيميا ومعرفيا وأصوليا، وهو ما يجعل الحديث في شأن مفاهيم هذه القضية ومصطلحاتها ومرتكزاتها قائما ومثيرا، يستدعي قراءات متعدّدة ومن زوايا متباينة، وكان هذا المقال قراءة بسيطة في بعض مفاهيم الحداثة ومابعد الحداثة وأنساقهما.

الكلمات المفتاحية: جينيالوجيا- الحداثة- مابعد الحداثة- المفهوم- النسق- الجذور- الدلالة- التجليات- المصطلحات- التجديد- الحديث- القدم- الثقافة- المعاصرة- المقابلات- النظريات- التاريخ- المراحل.

1 – البحث عن الدلالة والجذور التاريخية:

إنّ البحث عن جذور الحداثة وأغصانها – قبل الحديث عن ما بعد الحداثة كمرحلة لاحقة – يجعلنا نصطدم في البدء بالمآزق والإشكاليات التي تحيط بها وذلك كونها شاغلا حقيقيا للفكر الإنساني بعامة والعربي بخاصة، منذ التقاء هذا الأخير أو بالأحرى اصطدامه بالثقافات والتّحدّيات الأجنبية التي تدافعت حوله، كما يمكن اعتبار الحداثة أحد المصطلحات التي دار ومازال يدور حولها الجدل العريض في هذا الفكر.

وقد ظلّت الحداثة – على هذا الأساس – بتاريخها وتجلّياتها في ثقافتنا العربية على وجه الخصوص، معلّقة في الفراغ مثل غيرها من المصطلحات والمذاهب المثيلة، وهو ما يجعل القارئ العام لايستطيع الارتكاز على مدلولات دقيقة وواضحة لسياقها ومنظومة مفاهيمها الفرعية والأخرى المتماسة معها، مثل التحديث والمعاصرة والحداثية وغيرها...

غير أنّه يمكن تلمّس طبيعة المصطلح في المتون اللغوية العربية بنوع من البساطة والمحدودية، كونه لم يستخدم من قبل النقاد العرب القدامى الذين أوردوا مصطلحات أخرى تقترب منه في الدلالة كالتجديد والتحديث والحديث، بحيث إنّ الحداثة لغة تعني الجدّة "... الحديث الجديد، وحدَث حدوثا وحداثة نقيض قدُم، وتُضمّ داله إذا ذُكرمع قدم، وحدثان الأمر بالكسر أوّله وابتداؤه لحداثته..." وابتدائه.."[1].

هو ما يذهب إليه العلامة ابن منظور في معجمه، بشأن "الحديث" حين يعرّفه قائلا " كون الشيء لم يكن... ومحدثات الأمور ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السّلف الصالح على غيرها" [2]، وهو الأمر ذاته في المعجم الحديث كأن تعرّف –الحداثة– على أنّها "الإتيان بالشيء الذي لم يؤت بمثله من قبل مع التحرّر من إسار المحاكاة والنقل والاقتباس واجترار القديم"[3].

إنّ التركيز في هذه المعاني القاموسية يبدو منصبّا على تعريف الحديث أو المحدث بمقابلتهما في الأساس زمنيا مع "القديم" أي أنّ البعد الزمني يحتلّ مكانا هاما هنا، وهو تصوّر نقدي يؤكّد في الفكر العربي فكرة التلاحق الزمني في مفهوم الحديث أو المحدث، وكذا فكرة الابتداع الذي يؤشّر إلى بداية مرحلة زمنية معينة، قد ترتبط بشكل ما بأية حداثة محتملة، ممّا يوحي بأن دلالاتها اللغوية– أي الحداثة– على اختلاف مواضعها تتبنّى المقابلة إن لم نقل المواجهة بين الحديث والقديم، فتتجلى وكأنها صيغة من الصّيغ الحضارية التي تنهض على معارضة القديم، فتعارض "صيغة التقليد بمعنى أنها تعارض كل الثقافات السابقة أو التقليدية"[4].

أمّا فيما يخصّ معناها العام فهي تعني "ولوج الفرد أو المجتمع معترك العصر مسلّما بكل المقومات المادية والمعنوية التي تتّسم بها حضارة هذا العصر سواء من علوم وآداب أو فنون وتقنيات وأجهزة اتصال"[5].

ولعلّ دراسة المصطلح هنا ومحاولة تأطيره تتطلّب استعمال سلسلة من مصطلحات أخرى تنتمي جميعها لغويا إلى الجذر **"حدث"** في اللغة العربية، وإلى الجذر في اللغة الأجنبية « **mode** » فيستخدم هنا مثلا **"الحداثة"** مقابلا لـــ« **Modernité** »، و**"التحديث"** مقابلا لـــ « **Modernisation** » ، و" **الحداثية**" أو **"المعاصرة "**أحيانا مقابلا لـــ « **Modernisme** »، و" **الحديث**" مقابلا لـــ « **Moderne** »، و" **الحداثي "** مقابلا لـــ.« **Moderniste** »

وإذا كانت هذه المصطلحات أرضية ممكنة لاستقرار واشتراك الدلالة في المفاهيم الغربية إلى حدّ بعيد، فانّ الأمر ليس كذلك بالنسبة إلى الدراسات العربية ولعلّ مردّ ذلك كما هو جليّ إلى إشكالية الاستهلاك والترجمة التي تمرّ بها الثقافة العربية الحالية، وهي مشكلة تؤدي بطبيعتها إلى نوع من الالتباس والفوضى والتداخل في تداول المصطلحات، فلفظة « **Modernisme** » مثلا تترجم إلى " **الحداثة**" أو " **الحداثوية**" أو "**الحدثانية**" أو "**العصرية**" أو "**المودرنيزم**" أو "**العصرانية**".

إنّنا حينما نسأل عن الحداثة، نحاول بداهة البحث عبر تخومها المفتوحة بين منعرجات فكرية متعدّدة، وذلك كون البحث عن معانيها يبدو صعبا بالنظر إلى أنّ المصطلح ذو بنية معرفية غربية في الأصل، فيأتي الفرق واضحا وعميقا بين انتاج هذا المصطلح في محيط دلالي خاصّ وانتقاله إلى محيط دلالي آخر- أي عربي – يقتضي الوقوف على الشرعية الذاتية في كل خصوصياتها الفارقة، وهي محاولة يراها الناقد

"**إلياس خوري**" في إطار البحث عن "شرعية المستقبل، بعد أن فقد الماضي شرعيته التاريخية في عالم توحّده الرأسمالية الغربية بالقوة، ويهيمن عليه الغرب، وتنفى فيه الأطراف إلى الذاكرة التاريخية، حيث لا تستعاد إلا بوصفها فلكلورا أو دليلا جديدا على تفوّق الغرب وقدرته على نفي الآخرين وإبادتهم"[6].

ولهذا يلوح المفهوم واحدا من المفاهيم الأوروبية- الغربية- التي يجب التّعامل معها تعاملاعمليا وجدليا، يدركها على أنها نسق واحد يرتبط في جذوره بتطوّر الفكر والحضارة الأوربية عموما، وبالتالي فإن سياقه الثّقافي والتاريخي متعلق على نحو وثيق بالثقافة الغربية الحديثة.

فالتجربة الغربية في هذا الشأن هي الأسبق زمنيا، والتي تعتبر وليدة التحديث « Modernisation » وهو " الفعل الحضاري الذي واكب نشأة المجتمع الرأسمالي الأوربي أي الحديث، والتي قد تمتدّ إلى قرن أو قرنين قبل حركة الحداثة"[7].

وهو ما يعني على أقلّ تقدير بأنّ الحداثة ما كان لها أن تقوم كحركة دون وجود الأسس الأعمق للتحديث، والتي يقصد بها الفردانية والعقلانية والتنوير والعلمانية.

ويربط في هذا الصّدد المنظّر "**مارشال بيرمان**" ربطا جدليا بين التحديث والحداثة، فيشير إلى المراحل التي مرّت بها تجربة الحداثة في إطارها التاريخي الشامل، فيرى أن المرحلة الأولى تبدأ "من أوائل القرن السادس عشر تقريبا وتستمرّ حتى نهاية القرن الثامن عشر، حين أخذ الناس يجرّبون الحياة "الحديثة"...ثم تبدأ المرحلة الثانية في

تسعينيات القرن الثامن عشر، مع الثورة الفرنسية وجمهورها الثوري الحديث الذي تعمّق إحساسه في التاسع عشر خاصة بأنه يعيش في عالم حديث يختلف تماما عن عوالم سابقة ليست حديثة إطلاقا أما في القرن العشرين، المرحلة الثالثة والأخيرة، فإن عملية التحديث تتّسع لتشمل العالم كله بالفعل، وتحقق ثقافة العالم النامية لنزعة الحداثة انتصارات مشهودة في الفن والفكر"[8].

ولعلّ هذه المقاربة التّاريخيّة تتقارب مع مقاربات أخرى متشابهة من حيث النظر إلى الحداثة من خلال أبعاد زمنية معينة، مثل المقاربة التي تحاول وضعها في مسارين أساسيين، فيحصرها الأول منهما "في الفترة التاريخية لما بعد 1453 (سقوط القسطنطينية)، فتنفصل عن كل العصور القديمة والوسطى، ويثبت ما يطبع القرن 15و16 من حركة الإصلاح الديني والاكتشافات في الحقل العلمي، غير أن مغامرة الحداثة في أفقها الفلسفي والجمالي و" **هبرماس**"« Habermas » من هؤلاء، فكانت في هذه الحالة نتاج العقلانية التي أفرزت مبدأ الفردانية(الذاتية) حسب الكوجيتو الديكارتي، ويشير "هبرماس" إلى أن "**ماكس فيبر** " (**Max.Weber**) يحدّد العلاقة الداخلية بين الحداثة والعقلانية من خلال فك التصورات الدينية للعالم، كما أن العلوم التجريبية والفنون أصبحت مستقلة والنظريات الأخلاقية مؤسسة على مبادئ؛ ولكن "**هيجل**" حسب "**هبرماس**" هو أول من"فصل بكل وضوح تصورا للحداثة" أما المسار الثاني للحداثة فيمثّله "جوس" الذي يرى أن مصطلح الحداثة مترسّخ في تقاليد أدبية عريقة، تعود إلى الثقافة اليونانية واللاتينية على السواء، حيث كان على امتداد

تاريخ أدب هاتين الثقافتين صراعٌ بين أنصار الحديث وأنصار القديم تبعا لرغبة كل جيل في الاعتراف بزمنه"[9].

وتذهب مقاربة أخرى إلى محاولة تحديد إطارها الزمني وتعيين منعطفاتها التاريخية ابتداء من الرمزية الفرنسية، وقد اتجه الناقدان" **مالكم برادبوري** " « **MAL-COM Bradbury** » و"**جيمس مكفارلن** (**Mc Falcone James**)" إلى التركيز بصورة خاصة "على السنوات من 1890 إلى 1930، ولكن هذا التركيز لم يمنعهما من قبول ما يذهب إليه دارسون آخرون من أن الحدود الزمنية للحداثة يمكن أن تقع بين الأعوام من1880 إلى 1950، مع اعتبار فترة الازدهار والذروة بين 1910و1925"[10].

أو ما ذهبت إليه الروائية " **فرجينيا وولف**" في تأكيدها تحديد تاريخ الحداثة بسنة 1910 في قولها "في شهر كانون الثاني عام 1910 حدث تغيّر كبير في الطبيعة البشرية"[11] كما أن "**هاري ليفين**" يعيدها إلى عام 1936" [12]، وهناك من يرى أنّ السّنوات الحاسمة التي مثلت أوج الحداثة هي تلك سبقت الحرب العالمية الأولى مباشرة، وتمخّضت عن حصاد إبداعي كبير في أوائل العشرينيات.

وبهذا يمكن الوقوف على حقيقة جليّة، وهي أنّ الحدود التاريخية للحداثة قد تختلف قليلا أو كثيرا بين مؤرخ وآخر أو بين منظّر وآخر أو حتى بين بلد وآخر، وذلك بالنظر إلى تعدّد الأطر القومية لها، بخاصة فيما يتعلق بالإطار المكاني أو ما

يسمّى بجغرافية الحداثة، التي تترامى أطرافها عبر أنحاء العالم المختلفة فتتركّز في مدن كبرى عديدة مثل برلين ، **فيينا، براغ، موسكو، شيكاغو، نيويورك، باريس، لندن**... فهذا الامتداد المكاني (الجغرافي) قد يجعل الحداثة حداثات متعددة، ولكن تبقى رغم هذا ظاهرة فنية عالمية ذات ملامح مشتركة، في تمثيلها لانفجارات الوعي وصراع الأجيال.

فالحداثة بهذا الشكل قد بدأت تباشيرها مع الانقلاب التقني والعلمي في أوربا، والتي تبنّت مسارا خاصا في استيعاب العالم، واتّخذت منحى مغايرا في تحسّس موجوداته بالتفاعل معها، فكانت على هذا الأساس حالة عقلية ورؤية إنسانية تمثّل نمطا من الوعي الشامل في العالم الحديث، هاجسه ضرورة اللحاق بحركة الزمن، وهو شعور تاريخي مرتبط بمناخات هذا الزمن المتجدد، الذي فرض تعايشا متميزا مع كثير من الحركات الفنية والأدبية " ظهرت في مواقع مختلفة من العالم الرأسمالي الغربي منذ أواخر القرن الماضي وحتى منتصف هذا القرن تقريبا، وحملت عددا من الأشكال الفنية المتمردة على المستقرّ والسائد قبلها وأثناءها ومجسّدة لحالات من القلق الوجودي للإنسان الأوربي في مرحلة محددة من مراحل تطوره الاجتماعي والحضاري" (13).

وهي حركات فنية وطليعية عديدة مثل الرمزية، الانطباعية، التعبيرية، التكعيبية، المستقبلية، الصورية، الدادية، السريالية... قد اتجهت عموما نحو التجريد والتمرد ضد الواقعية والرومانسية، مع أنها ليست ذات طبيعة واحدة، بل إن بعضها كان بمثابة ردّ

فعل قوي ضد سائر الحركات، وقد رأى الناقد المصري الأمريكي" إيهاب حسن" وفق هذا، أن الأدب الحديث انبثق عن الحركة الرمزية في القرن التاسع عشر، وهي إشارة تردّ جذور الحداثة إلى الرمزية التي ترتبط فيها اللغة بالعالم وبالفن، وقد افتتح الشاعر الفرنسي "**شارل بودلير**" (1821-1867) كما يقول "**هنري لوفيفر**" "للشعر والفن الحديث الطريق التي سينتهجها من بعده، رامبو ولوتر يامون ومالارميه فالبري، وآخرون..فاللغة، كلغة قد احتلت ابتداء من نهايات القرن التاسع عشر مقدّمة المشهد الثقافي"[14].

وعليه فبودلير يعتبر مؤسّس الحداثة الجمالية بتحريره المخيلة وتجديد اللغة في القبض على المبتذل واليومي، وملاحقة الهارب والمنفلت ولمتناسل من صلب الحياة العصرية كما يعتبر الشاعر "**رامبو**" أيضا اسما "لا سبيل إلى تجاوزه أو اختزاله والذي ينتصر للحداثة في قوله "علينا أن نكون حديثين مطلقا"[15].

لقد عبّرت الحداثة خير تعبير انطلاقا من هذا التأسيس، عن فوضى العصر واضطرابه وعن سيطرة مبدأ اللاّيقين، وذلك بعد تدمير أسس الحضارة والمنطق والعقل في الحرب العالمية الأولى، وبالتالي تمثل فنّا للتحديث وأدبا يمكنه أن يعكس الفوضى اللغوية الناجمة عن تحوّل الحقائق وفقدان مصداقية الأفكار، فكان لزاما أن تحدث تحوّلات جذرية وطفرات نوعية في القيم والتجارب التي سعى إليها الوعي الجديد، وهو ما جعل الحداثة ترتبط في أبرز ملامحها الأسلوبية بسلسلة من النعوت

غير الإيجابية مثل الفوضى والعبث والتشظّي والعدم واليأس والهدم...، وهذا ما يدفع إلى اعتبارها تصورا سلبيا مزعجا ومضادا للمؤسسات والتقاليد والأشكال، فكان من الطبيعي أن تواجه منذ بدئها بحكم منطلقاتها الحادّة"ردود فعل سلبية من مصادر مختلفة سواء كانت دينية الاتجاه أو علمانية"[16].

غير أنّ ما توصف به الحداثة عادة من اشتمالها على مختلف العناصر السلبية، ينبغي النّظر إليه في إطار الإشكالية المعقّدة والحساسة بين المبدع واللغة، بحيث يفترض في النظام اللغوي الخاضع للسياق التاريخي أن يعبّر عن الحالات الإبداعية الجديدة التي تتزامن وهذه المرحلة الحضارية الجديدة.

2- الحداثة العربية:

لعلّ تاريخ العرب الحديث قد تشكّل من خلال التحرّك فوق النصل الحاد لموضوعة الحداثة، وتجلياتها الفكرية والاجتماعية، الاقتصادية والسياسية، وهي التّجليات التي ترتبط بسمات العصر الحديث وبشروطه التاريخية والموضوعية، التي يبدو أنها قد تعدّت إشكالية القديم والمحدث إلى قضية بنية المجتمع العربي الحديث ووعيه لذاته وللآخر، وهما تجربتان مختلفتان لكنهما تقومان على أساس المثاقفة الإيجابية وعلى الرؤية الكونية للأزمنة، فتصبح الحداثة العربية من هذا المنطلق ثقافة نقدية للتقليد والتراث بوصفها استقلالا للذات وتعددية وممارسات متحررة ومدنية، ووعيا بالذات والغرب على وجه الخصوص، ممّا يجبرها على الارتباط بالحداثة العالمية

ذات التحوّلات الجذرية والسريعة، ضمن عصر كونيّ جديد يختلف نوعيا عن أي لحظة أخرى في التاريخ.

فالرّؤية الاجتماعية والتّاريخية العربية إلى مفهوم الحداثة يشوبها نوعٌ من الضباب، وذلك لأنها تقترن غالبا بالنظر إلى أنّ الغرب هو المصدر البنيوي والمعرفي لتجليات المشروع الحداثي، فينشبك تاريخها لدى العرب بتاريخها لدى الغرب، وهو ما قد يطرح في هذا السياق بدل الحداثة الواحدة حداثات أو على الأقل حداثتين، تتمثل الأولى منهما بداهة في الفكر والنموذج الغربيين " بأنساقهما ومنظومتها المعرفية وأجهزتهما المفاهيمية وسياقاتهما التاريخية والسوسيو ثقافية منذ تدشين عهد التنوير ووصولا إلى مابات يطلق عليه عهد مابعد الحداثة، والثانية تختص بقراءتنا للفكر والنموذج المعنيين، وفرعية إنتاجنا الخاص للموضوع منذ الإرهاصات الأولى للفكر النهضوي، ووصولا إلى مرحلة نهايات القرن العشرين"[15].

إنّ قراءة الآخر تستدعي بالضرورة مواجهةً مثل مواجهة الذات في آن واحد، وتعني مواجهة الذات هنا مواجهة أبنية الماضي والحاضر والنظام السائد.

في ضوء هذه التجربة العربية المعاصرة، يتزايد الوعي منذ سنوات بأهمية الانتماء إلى الحداثة بمختلف مستوياتها الحضارية والفكرية والاجتماعية وكذا الجمالية، في إطار الحداثة الأدبية والنقدية بخاصّة، فيميل أصحاب هذا الوعي بالضرورة إلى مفارقة المناهج والمقاربات التقليدية السائدة، والانتماء إلى المشروع الحداثي الحضاري العربي

عموما، والمشروع الحداثي الثقافي بشكل أخص بوصفه مشروعا تاريخيا وحضاريا وسوسيولوجيا ينبع من حاجات التغيير والتقدم، فليس آنئذ أمام الناقد والشاعر العربيين من سبيل غير سبيل تحديث الأدوات والرؤى والمنهج تحديثا جذريا وتاما، وهذا لا يمكن أن يتحقق إلا عن طريق الوعي العميق بحاجات التغيير والتحديث.

لقد لا حظ بعض الدراسيين والنقاد بأنّ الكتابات الحداثية التجريبية، قد أصبحت تشغل الآن حيّزا معتبرا في إنتاج المبدعين العرب وبخاصة من جيل الشباب، فالظاهرة حسب الناقد المصري **"شكري عيّاد** ":"هي من المنظور الاجتماعي ظاهرة صحية...فالأدب الحداثي مهما كان مضمونه أدب رافض، والرّفض معناه ألا نستسلم للواقع الكالح"[18].

3- الحداثة في الشّعر العربيّ:

يذهب الشاعروالناقد " **محمد بنيس** " في إطار محاولات التنظير الخاصة بحداثة الشعرالعربي، إلى اعتبار هذه الحداثة قد مرّت بمراحل أو حدود معينة، ممثلة في تعاريف ثلاثة وهي:

أولا: حيث تتموضع الحداثة في الامتداد التاريخي منذ "البارودي" أو منذ شعر النهضة، ومعناه أن الحداثة ظاهرة تاريخية بتحوّلاتها وانكساراتها.

ثانيا: حيث يؤالف بين الحداثة كظاهرة تاريخية وبين جملة من الخصائص النصية التي تشمل عناصر وبنية الشعر العربي مع مجيء الشعر المعاصر، بالتركيز على عنصر الرؤيا باعتبارها مكونا من مكونات النص الحديث.

ثالثا: وفيه ميل إلى حصر الحداثة في الشعر الأوربي، واعتبار ما أنتج منذ شعر النهضة إلى الآن، بعيدا عن أن يستوعب الحداثة في الممارسة التنظيرية والنصيّة[19].

وبهذا فقد اقتحم الشعر العربي مشروعَ حداثته منذ ما يقارب القرن أو أكثر، بصحبة رصيد معرفي منشبك برؤى وممارسات لها حيّزاتها وبنياتها.

غير أن المشروع يتجلّى إبداعيا– بعمق — ابتداء من منتصف القرن العشرين، فيمكننا أن نلفي أفرادا أو جماعات في مواقع مختلفة من العالم العربي" مثل الرمزيين والسرياليين، وجماعة مجلة"شعر" في لبنان وجماعات الشعر الحداثية بمصر في السبعينيات "**إضاءة 77**" و"**أصوات**"، وهم جميعا أعلنوا سواء في بياناتهم النظرية، أو في إنتاجهم، أنهم يتبنّون بدرجات مختلفة الحداثة الأوربية" [20].

لقد اعتقد بأنّ الكتابة فعل تخطٍّ دائم، فعل هدم وتجاوز وابتداء، مع حتمية الانقطاع عن القديم العربي والتغاير معه إن تطلّب الأمر، كما تجلى بخاصة على مستوى قصيدة النثر لدى" **أنسي الحاج**" و"**محمد الماغوط**"، و"**يوسف الخال**" الذي ينظر في شيء من التواصل إلى التّراث العربي في كون حركة الشعر العربي

الحديث"حركة ثورية تطورية تنبع من داخل تراث الأدب العربي لامن خارجه... فالحركة نهضة هدفها رفع النفس العربية إلى مستوى الحداثة"[21].

أما الشّاعر المبدع " **أدونيس**" وهو واحد من القلائل الذين نظّروا لها -الحداثة- فترتبط لديه بشكل خاص بالإبداع في كل زمان، حيث يدعو إلى الفصل من خلال تحليل متكامل، بين الحداثة والإبداعية، إذ لا يقيّم الشعر حسبه بحداثته بل بإبداعيته، والتي هي ضمان أبدية حداثة النص.

4- ما بعد الحداثة:

في الحقيقة لم يكن النقاد العرب- بخاصة- قد فرغوا من الجدل السّاخن عن الحداثة وتجلياتها وجذور نشأتها فكريا وأدبيا، حتى أصبح مصطلح آخر بديل متداولا بتفسيرات شتّى وهو "**ما بعد الحداثة** " (**Post-modernité**)" وهو من بين المفاهيم التي تمثل النموذج الفكري من (**المابعديات**) التي راجت منذ منتصف القرن العشرين، وذلك مثل مفهوم "**ما بعد التاريخي**" لدى "**رودريك سيد نبرج**" عام 1950، و"**ما بعد الحضارة**" لدى "**كينيت بولدنج**" عام 1964، و"**ما بعد الثقافة** " لدى"**ليونيل تريلينج**"عام 1965، و"**ما بعد الصناعي**"لدى "**دانييل بيل**" عام 1971، و"**ما بعد الاقتصادي**" لدى" **هيرمان كاهن** " عام 1971، و "**ما بعد العهد الحديث** " لدى "**اميتاي اتزيوني**" عام 1978، و"**ما بعد الرأسمالي** " لدى"**سمير أمين**" عام 1988، و"**ما بعد المادية** " لدى"**رونالد انجلهارت** "عام 1989 و"**مابعد البنوية** "و "**ما بعد الإمبريالية**"و"**ما بعد الكولونيالية**"...، وهي بعضٌ من المابعديات التي تمثل نتاجا لملامح تاريخ مشترك.

لقد صارت أوربا وأمريكا الآن مشغولتين بهذا المصطلح الذي يشعرنا جميعا بأنّنا على أعتاب حقبة جديدة من التاريخ الإنساني أعقبت الحداثة، فهما على أقل تقدير نسقان سياسيان وسوسيوثقافيان متميّزان، أو هما حركتان فنيتان وفكريتان متمايزتان، وقد أخذت التيارات الفنية والأدبية تبتعد بعد الحرب العالمية الثانية شيئا

فشيئا عن الحداثة، فصار الغرب حينئذ يعيش إلى غاية الآن مرحلة فكرية أو ابستيمولوجية وجمالية جديدة، مع أنّ سماها الرّئيسة تبلورت ونضجت في السّتينيات التي شهدت حالة تسمّى بحالة"الحداثة العليا"، أي أنّها نشأت متواكبة مع ثورة الاتصال والهندسة الوراثية والتطوّر العاصف في استعمالات الذرة.

تبدو إشكالية هذا المصطلح هي ذاتها إشكالية مصطلح الحداثة، من حيث الإطلاق والنشأة والتعريف، ومع هذا فهناك من يعتبر بأنّ "ما بعد الحداثة" لم تبدأ في التشكّل إلا في السبعينيات، فتسمى الفترة الواقعة بين عام 1945 و1970 باسم" **الحداثة المتأخرة**"، كما يذهب الناقد" **إيهاب حسن** " العربي المهاجر- وهو صاحب فكرة استحالة تحديد تاريخ المصطلح- إلى اعتماد رأي يقول بأنّ فترة ما بعد الحداثة تبدأ منذ الثلاثينيات من القرن العشرين بناء على سمات وخصائص معيّنة [22].

لعلّ "ما بعد الحداثة" هي الحالة الواقعية للإنسانية التي عجزت لأسباب عديدة عن التجاوز الصحي للرأسمالية وخلق الشروط الجديدة لهذا التجاوز في زمن تقوم فيه وسائل الإعلام والثورة التقنية بدور مركزي، وتلتهم الصورةُ الكلمةَ المكتوبة، ثم تزدهرفي مجال الأدب مناهج **مابعد البنوية** أو **البنوية الجديدة** ، كا**لسيميولوجية والتفكيكية(التقويضية)**...، ويقول البعض بأنّ عصرما بعد الحداثة لا يلي عصر الحداثة مباشرة، أي زمنيا لا يعني أنّها تأتي بعد الحداثة، إنها موجودة في ثناياها قطعا أو رفضا لكنها تشكّل قطيعة نوعية مع ما يسمّى **بسرديات الحداثة الكبرى**.

إنّ فكرة أو عهد ما بعد الحداثة يبشّر بعصر أو بعصور متغيرة ومختلفة اختلافا كليا عن العصور السابقة، وهو اختلاف وتغايرٌ يكتسب طابعا سوسيو-ثقافيا واقتصاديا، وهو ما يعني حسب هذا الموقف ظهور مجتمعات **"ما بعد الصناعية "** أو **"ما بعد الرأسمالية "** تقليدية، فتتولّد في هذا الإطار نخب وأقطار سياسية جديدة تنتج بدورها هويات جديدة في العلوم والفنون والآداب والمذاهب السياسية، وبهذا الاعتبار يمكن اعتبار خطاب ما بعد الحداثة خطاب أزمة على المستوى الابستمولوجي والإديولوجي، ضمن رؤية جدلية تاريخية جديدة، تقوم على بعد تفكيكي يبدّد التاريخ، ويطلق الحاضر في غمار اللاّمعنى واللامعقولية، فيقرأ النص في بنية اللفظية و"المعنمية" بغرض التقويض والتهشيم، بدعوى الكشف عن لا معقوليته ولا معنميته، كما صنع **"ميشال فوكو"** و**"جاك دريدا"وجيل دولوز"** مثلا.

إنّ لما بعد الحداثة سمات بنوية عديدة وأسئلة فلسفية عميقة، أسّست كلها لسلطات وخطابات متباينة، تحاول تجاوز الراهن والترعة إلى خلق أنساق وعي جديد، قد تحمي الفكر العربي من خطاب الإقصاء الذي يحمله-مثلا- كلٌّ من **"فوكوياما"** في **"نهاية التاريخ"** و**"هنتغتون"** في **"صدام الحضارات"**.

الهوامش:

1 -الفيروزآبادي، مجد الدين يعقوب : القاموس المحيط، ج1، دار الجيل، بيروت، ص 170.

2 -ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب المحيط، تقديم: عبد الله العلايلي، إعداد يوسف خياط، نديم مرعشلي، مج1 (أ- ر)، دار لسان العرب، بيروت، ص518.

3 -د.جبور عبد النور:المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص92.

4 Encyclopoedia Universalis, Vol 15,Sa France, 1994,p552-

5 -د.جودت إبراهيم: الحداثة الشعرية والزمن، جريدة الأسبوع الأدبي، ع 820، 2002، د.ص(نسخة الكترونية).

6 -د.عبد العزيز حمّودة: المرايا المقعّرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، بيروت، 2001، ص36.

7 -سيد البحرواي: الحداثة الغربية في شعر أمل دنقل، مجلة نزوى، ع 5، عمان، 1996، د.ص(نسخة الكترونية).

8 - د. نايف العجلوني: الحداثة والحداثية: المصطلح والمفهوم، مجلة أبحاث اليرموك، ع 2، 1996، ص114.

9 -محمد بنّيس: الشعر العربي الحديث ومآل الحداثة، مجلة التّبيين، ع 4، الجاحظية 1993، الجزائر، ص55-56.

10-د.نايف العجلوني: الحداثة والحداثية...، ص120.

11-مالكم برادبوري وجيمس ماكفارلن: الحداثة، تر: مؤيّد محسن فوزي، د.ط، دار المأمون، بغداد، 1987، ص33

12-هنري لوفيفر: ما الحداثة، تر: كاظم جواد، ط1، دار ابن رشد، بيروت، 1983، ص16.

13- سيد البحرواي:الحداثة الغربية في شعر أمل د نقل، د.ص.

14- د.نايف العجلوني: الحداثة والحداثية، ص121.

15- محمد بنّيس: حداثة السؤال؛ بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ط 2، المركز الثقافي العربي بيروت/الدار البيضاء، 1988، ص64.

16- جواد الطعمة: الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، مجلة فصول، مج 4، ج 2، ع4، 1984، ص14.

17- د.أحمد المديني: مقدمات أخيرة حول إشكالية مزمنة...مجلة التبيين، ع6، ص41-42.

18- د. نايف العجلوني:الحداثة والحداثية...ص139.

19- ينظر محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية...ص110-111.

20- سيد البحرواي: الحداثة الغربية في شعر أمل دنقل، ص

21- محمد بنيس: حداثة السؤال...ص63.

22- ينظر د.حامد أبو أحمد:الخطاب والقارئ..نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، الرياض، 1996، ص192.

هوية الضمير في الدلالات وبناء التأويل

الهويّة الدلالية لضمير المتكلّم "أنا"

د. ابن السائح الأخضر

قسم اللغة العربية جامعة عمّار ثليجي الأغواط الجزائر

البريد الإلكتروني : lakhdarbensayah@gmail.com

تمتلك الحروف والألفاظ هويّة دلالية تجسّد أحاسيس وأفكارا وسلوكات مسبّقة ومحايثة لذاكرتها قبل توظيفها في النص، فالكلمة بشكلها ومقاطعها الصوتية تساهم في صنع المعنى وتخلقه صورا تنبش أخرى، وتشدّنا إلى ما لم تلامسه الكلمات. فالكلمة بحروفها هي ماض مكتمل وحياة مازالت تتخلّق في رحم الكتابة.

فالألفاظ مشحونة دوما بدلالات حيوية تنجذب نحو التحقق في المستقبل.

إنّ المعاني التي تطرحها الألفاظ تساعد الدلالة على مغادرة جسدها لتتوحّد في الآخر أو في الأشياء الكونية الأخرى.

وإذا كانت الحروف ذواتا حسب تعبير ابن عربي، فقد اعتمدنا على ضمير المتكلّم " أنا " وقدّمنا قراءة لهذا الضمير مركّزين على ماهيته وصفاته، وإظهارها كعلامات سيميائية تسمح ببناء التأويل.

حاولنا في هذه القراءة ضرورة الإفراج عن الخيال والإنصات إلى الذات وإلى الضمير المعبّر عنها من خلال العلاقة بين الحرف خطّا والمعنى من جهة، وبين الشكل والمحتوى.

كما كنا نبحث عن ترحال الحروف ومتاهاتها في الأجساد والهويات.

ولا أدّعي أنّني قدّمت كل ما يجب تقديمه، وتبقى هذه الدراسة استمرار لفيض سابق والنهاية اتصال بفيض آت.

- اللفظ وعاء يحتوي المعنى دلالة وإشارة ، ويؤسّس على أنقاضه معان عدة ، تمثّل في النهاية شكلا لغويا موازيا للمقصود انطلاقا من لفظه الرئيسي الذي يختزن هذه المعاني ، ويمدّها بمشروعية التوالد ، حيث تنفجر اللفظة بطاقتها الترميزية الفاعلة والمتحرّرة حين يتمحور حولها المعنى أو يرتبط بإحدى قرائنها، فاللفظ إناء يستوعب المعنى وباقي مكوّناته الأخرى ، كما ينطوي على دلالة في حاجة إلى تحويل أو تأويل حسب حركية اللفظ في النص وسياقه ووضعه اللغوي، فاللفظ أو الكلمة حين تدخل في بناء النص تكتسب موقعها من حركتها وسياقها الذي يفرضه النص.

فالدلالة لا يتوقّف حضورها على المستوى الحسّي للكلمة وإنّما تحفر لنفسها مسارات تتجاوز بها وعاء اللفظة إلى فضاء أرحب وأوسع.

فالمعنى أو الدلالة هي شهوة تحفر في الكلمة بحثا عن موقع أو إقامة مؤقّتة، وقد تتحرّر من موقعها حين تجد الفرصة سانحة في تجاوز دلالتها المقيّدة بقيود اللفظة لتنفجر بطاقتها المقموعة شظايا مختلفة من الدلالات والرؤى إذا وجدت حيزّا يحتضن عمليات تفاعلها، حين تخرج من التسمية وتدخل في الترميز لتفتح أفقا جديدا وتدخل في السياق التداولي للاستعمال اللغوي الجديد. " للّغة خصائص وأدوار من أهمها الإخبار عن القصد وإيصال الحالة التي يودّ نقلها والتعبير عنها، وتقوم الكلمة الدال (الدال) بهذه المهمّة لارتباطها بالمعنى الوضعي – المعجمي- الصحيح نحويا ومنطقيا، والمتعارف عليه بالتداول الجماعي .....

وتقوم هذه الكلمة بالبثّ المباشر لمعناها الصريح من سطوح النص إلى ذهن القارئ، إلاّ أن الكلمة في الخطاب الأدبي، وفي الشعر خاصة تصاب بالانفصام وجودا ودلالة حيث يكون لها وجودان، الأوّل في سطح النص والثاني في دواخله، أو دلالتان: الأولى أمامية حسيّة مباشرة تلتقطها حاسّة النظر، والثانية ضمنية غائبة، يبحث عنها القارئ بالحدس والتأويل..."[1] فالمعاني والدلالات تقوم بعملية التلقين والتعبئة بمعناها الآلي للألفاظ التي تحتويها مبنى ومعنى، شكلا ومضمونا.

فالألفاظ لم تأت إلى اللغة بطريقة اعتباطية وإنّما ترتبط بمرجعيتها الثقافية والحضارية التي أنتجتها وفق نظام معيّن في تركيبة الأمّة التي تنتسب إليها اللغة.

فاللفظة مهما كانت محدودة الشكل محدودة الحروف، فهي هويّة علامات تحمل من العتبات ما يسمح ببناء التأويل.

والمتأمّل للغة العربية بمعجمها يجدها حاضرة في تشكيلها وبنائها على عمق دلالتها المعانقة لها، والكامنة في أحشائها، فالمعنى يستنجد بشكل لفظه الذي يحتويه ويستغيث به لأنّ المعنى يتخلّق داخل اللفظة فتحبل به مضغه فعلقة فجنينا، وتبقى اللفظة الوعاء حبلى بالتحولات الجذرية الخاضعة لسلطة الكتابة وإرادة الذات المبدعة وتوقعات القارئ.

فالمعنى حين يدخل خلف إشارات الألفاظ وتأويلاتها يكتسب عبق المعنى القديم والمعنى الجديد المختلف باختلاف موقع اللفظة في النص، حيث تخضع اللفظة إلى متابعة الدلالات وتحريكها، فالكلمة تتجاوز المعنى الذي يقدّمه تراث الماضي لها، وتكتسب معاني جديدة معبّأة بتلك الأصداء الفكرية التي تفرضها مستجدّات العصر، من هنا نلمس توالد المعاني واستمرارها وتجدّدها.

إنّ حيويّة الكلمة نابع من استعمالها المتعدّد والمختلف، وما حروفها ومقاطعها الصوتية إلاّ بنيات صغرى مؤثّثة لدلالاتها على شكل قطع فسيفسائية تساهم في خلق تنوع المعنى وحركيته في النص.

هذه الحركية المتصلة بمرجعيتها الثقافية والحضارية على مستوى البناء والدلالة.

وفي هذا السياق، نستدلّ بضمير المتكلّم " أنا " ونتوقّف عند مختلف العناصر والمكونات التي ترسم هذا "الضمير" شكله، طبيعته، كما نرسم أفق المتخيّل وخصوصيته الفكرية في جعل هذا الضمير على الصورة التي نعرفها.

"فألف المدّ التي ينتهي بها الضمير " أنا" يترافق نطقها مع رفع الرأس المصاحب لحسّ الشموخ الذي يملأ وجدان الإنسان العربي الأوّل الذي أنتج اللغة ويتماشى مع رغبته في الاستعلاء على الآخر الذي ينتهي ضميره المخاطب بالتاء المكتومة التي لابدّ من تحريكها ليظهر صوتها فاستتبعت بالفتحة التي تساوي نصف ألف في " أنت" مما يعني إبقاء الآخر في حالة أدنى من حالة الأنا، فالأنا الذي يستعمل اللغة التي أنتجها، يستكثر على الآخر "الأنت" مدّا صوتيا كاملا، فيجود عليه بمجرّد فتحة أو بنصف صوت الألف، وربما ربعها ويبلغ الاستعلاء أضعافه عند مخاطبة الأخرى التي تتضاعف آخريّتها لأنها آخر ومن جنس آخر، فينتهي ضميرها "أنت" بتاء مكتومة"[2].

والملاحظ أن كتابة السمات والملامح لضمير المتكلّم " أنا " الماثل أمام العين مازالت محتفظة بجلالها وعنفوانها وزهوها واستعلائها على الغير.

إنّ الوجود المادي لصورة الضمير على الوجه الذي نشاهده، فيه سرد لتاريخ الأمّة وثقافتها وذاكرتها التي تتوارى بعيدا، إنّها في محصّلة القول فكر الأمّة وعقليتها، ومظهر من مظاهر تجلياتها الذي تحكي فيه صورتها وصورة الآخر" فمن حرارة التجربة وصدق المعاناة تتشكّل اللّغة التي تصل القلب بالقلب "[3] .

يمتاز الضمير "أنا" من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطيه عضوية مع الذات المتكلّمة الفاعلة والمنتجة للفعل، مشكلا بنية كبرى تتألّف من محورين أساسيين في العملية التخاطبية / أنا/ الذات المتكلّمة، والآخر الذي يأتي في درجة تراتبية أقل من الذات مصدر الخطاب.

ولعلّ وظيفة " الضمير أنا " تتداخل مع الوظيفة الإيحائية التي تشير للمحتوى كقطب يمثّل نواة دلالية رئيسية متعالية بعلو ألف المدّ " أنـــ(ـــا)، فشكل الضمير يحيل إلى صاحبه كذات موازية لهذا الألف الواقف والمعانق للسماء.

يقول المتنبي:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي.... وأسمعت كلماتي من به صمم فالضمير يعلن عن صاحبه، وتستند إليه الذات المتكلّمة ، لتشكّل في مجموعها ظاهرة إشارية للرفعة والعلوّ والغلبة والبقاء .

فالضمير يحفظ لنفسه ذلك المسار التصاعدي داخل السلسلة الدالة في البيت، من خلال الإيحاء والترميز الذي يتعالق مع سياق النص اللغوي في المعنى أو الدلالة النحوية .

هذا المثل يذكّرنا ببيت شبيه للحجاج بن يوسف الثقفي يقول فيه.

أنا ابن جلّى وطلاّع الثنايا متى أضع العمامة تعرفوني .

– البعد الدلالي للضمير " أنا " يلغي الآخر أو يترل من قيمته، ويجعله في موقع المتلقي المستسلم والمؤمن بما يصله، وكأنّ الظلال الخفية للآخر تختفي مع وجود ضمير المتكلّم الذي يكبرها شكلا ومضمونا ومكانة وموقعا، لأن بؤرة الإبلاغ متعالية.

فألف ضمير المتكلّم هو الصفة الأيقونية للذات المتكلمة، والمشابهة مع الموضوع في التعبير والمحتوى لأنّ "ألف المد" أصبحت علامة تمتلك نفس خصائص الموضوع الممثّل

وحين نبحث عن أصول تشكيل هذا الضمير "أنا" والبحث عن صفاته وأوضاعه وإيماءاته نجده ينطبق على الذات المتكلمة والفاعلة التي تمتلك قدرة عجيبة وخارقة في توجيه الرأي العام، لعله الإنسان الكامل أو الأعلى ومن هنا كان ضمير المتكلّم هو الأعلى بألفه، ويبقى ضمير المتكلم في اللغة العربية أعلى من بقية الضمائر الأخرى شكلا ومحتوى، وكيف لا وهو الفاعل والمؤثّر والمعانق للسماء، فطاقته كامنة في الإنسان صاحب الأمر والنهي، وإرادة الفعل.

"إنّ تشكيل الذات يبدأ من مناقشة الأعراف الموجودة حولها، وهذه الأعراف طقوس لغوية لها هيمنة اجتماعية " [4] ولو عدنا بالذاكرة إلى الوراء، وبحثنا في تخوم الثقافة العربية وجذورها لتمّثل لنا مشهدا حسّيا ماثلا للعيان، حين نجد زعيم القبيلة، أو أحد حكمائها، أو قادتها يختار المكان العالي في توجيه خطبته لقومه أو نصيحتهم، نذكر على سبيل المثال لا الحصر هاشم بن عبد مناف حين يخطب في النّاس يلتجئ إلى رابية أو مكان مرتفع وهو ملّثم بعمامته ومتّكئ على عصاه حين يريد توجيه دعوة أو أمر أو نهي إلى عشيرته أو قبيلته، وهذا دأب الخطيب الذي يستحسن المكان المرتفع وبقيّة الجمهور في موقع أقل، وكأن اللغة العربية بمرجعيتها الثقافية أرادت لهذا الضمير أن يعكس هذا الوجود المتعالي وكيف لا وهو الآمر الناهي.

" إنّ اللغة رغبة في الاستحواذ، فيض ينطلق من وجود الذات لينعكس منها على العالم، فتحقّق أحلامها في مفرداتها المنتقاة التي أخرجت رغباتها من حالة الكبت إلى حالة الإعلان

، فالاسم الذي نطلقه على ما تظن أننا نمتلكه، يحقق لنا هذا الامتلاك عبر طقوس الترديد والتداول "[5] .

من هنا نتحسّس موقع "ضمير المتكلّم" على خارطة الوجود العربي بأبعاده الاجتماعية والإنسانية والسياسية والتكوينيّة الجسدية والموروث التاريخي والأعراف المحيطة به على أنه أكبر الضمائر مترلة وأعلى شأنا وأفضل قدرة، كما يوجّه نظرنا إلى المكانة الجديدة بالتبجيل على أساس قانون التفاضل بين الأنا والآخر، هذا الآخر الذي يبقى أقلّ شأنا مهما أوتي من قوّة لأنّ ثقافة الأمّة فكريا واجتماعيا هي التي تحفر في تكويننا على أن يبقى ضمير "الأنا" مستقلا ومتميّزا داخل الجماعة، والحقيقة أن الذات الفردية لا تمتلك طاقتها إلاّ من هذا الآخر الذي يمكّنها من رؤية نفسها، واستقراء جوهرها.

يجري الكلام على التراث ككل، وهو يمثّل الأنا ويبجّلها، هذه الأنا التي تبطش وتستحوذ، وهي صاحبة الحوار والرفض والمساءلة، والمكانة العليا في المجتمع، أمّا الآخر فيبقى آخرا مستمعا، لا يملك من الفعل إلاّ التلقي والتسليم والقبول.

تهطل علينا هذه الخواطر كسيل من المطر المفاجئ لا يستجمع، ونحن نتفحّص هذه الكلمة الدال "أنا" ونطلقها من أسرها لتمدّنا بمدلولات لا نهائية تعكس عملية البناء اللغوي لهذا الضمير " أنا ".

إنّ اكتشاف الذات من خلال ألف المدّ يخرجنا من دائرة الوعي الذاتي إلى مدار الوعي الجماعي الذي جعل هذه الألف تزداد قوّة وصلابة وثباتا، وكأنّه ردّ فعل غريزي يصدر من الذات المتكلّمة أن تبقى هي السائدة والمهيمنة، فارتفاعها وصعودها يطلقه اللاشعور

كشحنة قويّة جاذبة لمداراتها عوالم الرؤيا والاستكشاف، لأنها مشحونة بقوّة إيحائية كرمز فاعل، وتستدرج الآخر إلى الإذعان والتسليم.

ولو أردنا استنطاق الواقع بدءا بمؤسساته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية مرورا بموروثه الثقافي والحضاري وانتهاء ببنيته الفكرية والثقافية لوجدنا الهالة التي يمتلكها ضمير المتكلّم " كواحد أوحد " بدون رقيب أو شريك، وحتى ولو استجوبنا الموروث، لشعرنا بمعصومية ضمير المتكلّم ووحدته الدلالية كمؤشّر على البقاء والصمود والفعالية والاستئثار على بقيّة الضمائر الأخرى.

إنّ الذات المتكلّمة حين يتحوّل النزوع عندها إلى التوحّد بضمير المتكلّم " أنا " يتحوّل هذا النزوع إلى باعث لليقين، فيشحن عزمها ويمدّها بطاقة الاستمرار والقدرة على المضي، حتىّ وإن كان على حساب الآخرين.

إن الحضور المذهل للفاعلية القصوى للضمير " أنا " يحوّل المخاطب إلى الهشاشة والضعف، وهذا ما نلمسه في. أنت، أنتِ.

يدخل المخاطب "أنت" إلى اللغة دخولا خافتا ضعيفا كونه عنصرا مشلولا ألغيت فاعليته أمام حضرة " أنا " كحالة من الوجود الفاعل المولد ، المغيّر ويزداد السلّم نزولا أمام المخاطب المؤنث " أنت " .

هذا الضمير يوحي بالإشارة إلى النزول من خلال تلك الأصوات المكتومة التي تهبط إلى درجة أقل.

إنّ الاستحضار ألقصدي لهذه التاء مع خفضها، ينبئ إلى واقع المرأة المستلب في ثقافتنا العربية التي شاءت أن تجعل المؤنث أقلّ حضوة ومكانة، من خلال الإلقاء المتعمّد لهذا الضمير في نظمه وتشكيلته، وهذا يقودنا إلى عبارة وردت على لسان الكاتبة أحلام مستغانمي معلّقة على هذا الضمير " أنت" تقول فيه "أنت ...أنثى عباءتها كلمات لا تقي حتى ركبتي الأسئلة "[6] .

-إن الكلمة كدال ومدلول تستحضر دلالتها الخلفية والمخزّنة في الوعي الجماعي للكلمة وتتحوّل إلى إشارة تعمل على إثارة شيء خارج ذاتها وموجود في ذاكرة القارئ وخياله.

-الدلالة الضمنية هي عماد الأدب وأصله، لأنها تنتقل بالقارئ من المعنى الصريح والثابت إلى المعنى الباطن المخزّن في وعي الكلمة كإشارة تبعث معنى جديدا في ذاكرة القارئ أو المتلقي حيث تلد فيضا من الدلالات القادرة على التلوّن والحركة.

-وضرورة لاستكمال الرؤية ودعم التحليل تحضرني مقولة للجرجاني يقول فيها "الألفاظ أوعية للمعاني، فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها" [7] فاللفظ وسيلة والمعنى غاية واللفظ هو الذي يخضع للمعنى لكي يحمله ويؤدّيه على الصورة التي يرتضيها المعنى ويقبلها، وإذا كان "العلم بمواقع المعاني في النص، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق" [8] لذا كان للألفاظ ذاكرة وحيّز وجداني لاشتغالها والعمل بها.

نعود إلى الضمير "أنا " ونتابع علاماته ورموزه وصوره، ونتمّثل تكوينه وإنتاجه للمعنى، ولذّة تشكيله على الطريقة الماثلة أمامنا. وحين نستقرئ العلامات والمؤشّرات نجد الوقوف

والتعالي، وهو يعبّر عن طور وجودي تشكّلت في حضنه هوية ضمير المتكلّم "أنا" الذي يبدأ بألف مقرونة بهمزة،والهمزة لم تضبطها قواعد اللغة، وعلماء اللغة الأوائل لم يضبطوا لها موقعا قارا، فأحيانا يتركونها واقفة، وأحيانا يجلسونها على كرسي، وأحيانا يبطحونها أرضا لأن الأنثى لا تملك هويّة بذاتها فتبقى تابعة لغيرها.

حين أرجع الآن بذاكرتي إلى الوراء ،أتذكّر قول المعلم في درس الإملاء أن الهمزة لاتكتب بين ألفين، مثل بناء.. لأن في شريعتنا كما يقول المدّرس لا تنسب المرأة إلا لرجل واحد.

-فالألف رجل من حيث التذكير والهمزة أنثى.

تعتريك الدهشة وتتساءل، هل للحروف هويّة خاصّة ومّميزة، وهل نشأ هذا الوعي بهوية الحروف عند وقوعها أو تبلور فيما بعد.

-حين نعود إلى الأصول العرقية والجغرافية لطبيعة هذا الضمير والبيئة التي نشأ فيها حيث الانتماء إلى الصحراء بلاد النخيّل والرمال، والرجل المتأبط رمحه الواقف بلا انحناء، واختيار الخطيب للمكان المرتفع مرتكزا على عصاه في استقامة معهودة، ونسترجع بعض المشاهد والوقفات لكثير من الزعماء وقادة القبائل، نقتنع بهوية معالم الألف والحضن الذي تشكّل فيه .

فألف ضمير المتكلّم نذر حياته لصالح الصمود والدفاع والغلبة والبقاء والتملّك، كما أن هذا الضمير يؤطّر الأفعال ويدفع بها إلى الحركة.

ولو تأمّلنا " ألف المدّ" لوجدنا تلك الفعالية والديمومة والقدرة على الإنجاز مثل صامد، كاتب، قادر.. وهناك تقارب على المستوى الصوتي والمعجمي والتداولي لطبيعة الأسماء أو الأفعال التي يلجها حرف المد.. الألف الذي يشير إلى الفاعلية.

فحين نقول مثلا الأدب النسوي، أو الأدب النسائي أيّهما أصح.

النسوي مع وجود الكسرة يشير إلى المرأة حين كانت مستلبة على جميع الأصعدة وفيها الرهافة والضعف والهشاشة ما جعلها على ذلك الشكل، والكلمة صحيحة حين كانت المرأة مهّمشة لا تخرج عن دائرة الحريم، ولكن حين تحوّلت المرأة وأصبحت ذاتا فاعلة منتجة للفعل وليس موضوعا منظورا إليها تحولت الكلمة إلى الصيغة التالية

أدب نسائي .

فدلالة الألف شعلة تؤشّر على الفعل والإنجاز والقدرة، وقد وردت في القرآن الكريم "سورة النساء" هذه السورة التي تتكلّم عن دور المرأة الإيجابي إلى جانب الرجل، وأشارت إلى جميع حقوقها كذات فاعلة منتجة تتمتّع بجميع المؤهلات إلى جانب الرجل.

وعلى مدار النص القرآني في سورة النساء وردت هذه الكلمة بألف مدّ طويلة "النساء" إشارة إلى هذه الفاعلية بدون إلغاء أو مصادرة مثل قوله تعالى في الآية الرابعة "وءاتوا النساء صدقاتهن نحلة..."[9]

حين نتأمّل هذه الألف كعلامة وكأيقونة نجدها تجسّد ظاهرة الفعل الإيجابي المتنامي والمفتوح في عمارة هذا الكون واستخلاف الله فيها إلى جانب الرجل، فالألف متجه الرأس

إلى أعلى عكس نسوي التي نجدها في سورة يوسف عليه السلام، الآية 30 قال تعالى "وقال نسوة في المدينة امرأة العزيز..."[10]

فالكسرة تنفي حضور الإيجاب إلى السلبية والدونية والتصغير كعمل مشين مخلّ بالحياء، فألغيت الفاعلية الحركية للألف وحلّت محلّها الكسرة كمؤشّر على الضعف والنزول إلى ما هو أسفل هبوطا لا صعودا وإسفافا لا تكريما، هذا ما نلمسه في الآية الموالية من نفس السورة "وقال الملك ائتوني به فلمّا جاءه الرسول، قال ارجع إلى ربّك فسئله ما بال النسوة التي قطّعن أيديهنّ، إن ربي بكيدهن عليم..." [11]

حين نغوص في ذاكرة الملفوظ "نسوي" والسياق الذي ورد فيه، نجده يشي بالخطيئة والضعف، كما يندرج في دائرة العمل السلبي، فالكسرة علامة محورية في صياغة المعنى المراد، مثل ما نجد الألف علامة غير اعتباطية دخلت في تشكيل الكلمة وفي نظامها السيميائي الذي لا تنتجه القراءة المعجمية أو التركيبية أو الصرفية.

فالألف خطا أو رسما يتّجه إلى الأعلى رغبة في السموّ، وحين اتصل هذا الألف بضمير المتكلّم "أنا" فكأن هذه الألف رغم سموّها وتصاعدها تملك قابلية احتضان الغير والترحيب به وباستيعابه، الهمزة، الألف، النون وكأن بهذا الضمير جمع بين عناصر الذكورة والأنوثة ليمثّل الكون ككلّ.

فالنون تمثّل نصف الكون [12] والنقطة تمثل الخصب والنماء والديمومة، والألف امتداد للعلاء والبعث والتجدّد والخصوبة بفعل تدخّل عناية هذه الذات الفاعلة التي تمثّل أيقونة ممتازة تمتلك خصائص دالة على المعنى المراد مباشرة بفعل خصائصها التي تمتلكها (ا)

كالوقوف والاستقامة والسموّ وكأنّ الأيقون المجسّد في الألف يحيل على الموضوع الذي هو الإيجابية والفاعلية على أساس علاقات المشابهة التي تتخذ في اتجاهها خطا يحمل المعنى من الحسّ إلى التجريد.

فكلمة نساء من حيث الصيغة الشكلية تحمل تجليات "الإيجابية" كأفق للتفاعل والفعل والفاعلية بينما تنعكس كلمة "نسوة" بوجود كسرة كإشارة للدونية والسلبية وقد تحمل هذه الكلمة في سياق الآية الكريمة "وقال نسوة في المدينة" المعاني المماثلة للدونية كالحقد والبغض والأنانية وكثرة المكر وانعدام الصفا والخديعة والشكّ.

– فوجود الألف يحيل على موضوعه إحالة كاملة العناصر.

فعلاقة شكل اللفظة ذات طبيعة تماثلية مع المعنى والكلمة التي تحتويها على أساس القرابة المفترضة بين الألف وبين المرأة حين تحوّلت إلى ذات فاعلة منتجة للفعل.

فهناك تواطؤ قوي بين الحرف وشكله وهو مازال محمّلا بآثار وبصمات من تاريخه وذاكرته وجغرافيته.

– ولو عدنا إلى زمن ولادة ضمير المتكلّم "أنا" والبدايات الأولى لتشكّله والتجارب المبّكرة لولادته، لعرفنا ذلك الاسترسال والتصاعد للألف الممدودة، بدليل وجود طبيعة هذا الضمير متماثلة مع الخطيب الواقف في مكان مرتفع، ونزعة القوّة والتمّلك، بحيث أن الأشكال والألوان تنتجها الحواس.

ولو حاولنا إزالة اللّثام عن وجه هذا الضمير لوجدناه تجلّ، يحمل قيم الذات وقيم الموضوع داخل وحدة الشكل.

- أثناء تشريحنا لأفضية الألف والبحث عن أنماطه المهيمنة نجدها (ا)، (و)، (ي)، على مستوى المحور الاستبدالي ذي البعد الأفقي أو العمودي.

ففضاءات الألف من حيث السعة والهندسة والوظيفة والقيمة الإيحائية (ا)، (و)، (ي) وهذه الفضاءات تتأطّر داخل حيّز (ا). وتتوزّع بدورها إلى ثلاث مجالات دلالية.

(ا)- الارتفاع والشموخ / العالي، الشاسع، القائم، الداخل، الواقف، السامي، الصاعد.

(و) – القوّة والفعالية، المفتوح المعلوم...

(ي) – الهشاشة والليّن، نبيل..رحيم.. .

وحين نتأمّل (الألف) في وجوهه الظاهرة والخفيّة الماديّة والمجازية، نجده لا يخرج عن مقامات السموّ، حتى مع الأسماء، المرفأ / الميناء / الطوفان / طوّافة.

فحركية الألف امتداد في عالم الأشياء الفاعلة، المرتفعة أو المتعالية.

فالألف هو فضاء معنى وفضاء هندسة تمتدّ حباله إلى جميع الأسماء والأفعال التي تحمل هذا المعنى، أو تدخل في تهيئته وتأثيثه.

- والعرب حتى الآن حين تتكلّم بضمير المتكلّم " أنا" تقول " أعوذ بالله من كلمة أنا " لأن هذا الضمير يمنح الزهو ويوقظ الكوامن كأنّه ينبش رغبة الاستعلاء والتكبّر على الآخرين.

- إنّ الحضور البارز للذات في ضمير المتكلّم "أنا" بوصفها ذاتا فاعلة منتجة للفعل، ومهيمنة على الآخر، ظاهرة في الصيغة الشكلية لهذا الضمير المصاحب للحركة و"الحركة هي ماهية حضور الشخص بوصفه كائنا مؤثرا وفاعلا ومنفعلا بالمحيط" [13] فالذات الفاعلة تعتبر بؤرة اللقاء بين الذوات الأخرى، فهي تمثّل الكثرة داخل الوحدة في جميع تمظهراتها، والضمير هو الحامل لهذه الدلالة، كإشارة إلى الفعل وكحاجة في التحكّم والسيادة. وقد اقترن هذا الضمير بالنون" وبالنون تنفتح الأكوان التخييلية والحركة الوجودية العميقة، وذلك ما كان المتصوّفة وعلى رأسهم محي الدين بن عربي، قد خبروه في تأمّلهم الفريد لرمزية الحروف.

فرسم النون عبارة عن نصف دائرة ونقطة، وبإتمام الدائرة بعد إضافة نصف الدائرة الأعلى تكتمل الحركة الوجودية، إذ النقطة مركز الدائرة، وهي مركز الكون وكذالك الرجل والمرأة، جسد واحد أي دائرة انفصل شقّاها عن بعضهما، والنزوع إلى الاتصال تبعا لذلك، هو ميل إلى الأصل والنبع الأول"[14].

وكأنّ هذا الضمير اجتمعت فيه جميع مفاصل الكون و لم يبق إلاّ نصف الدائرة الذي تمثّل بقيّة الضمائر الأخرى.

ويضيف شيخ المتصوّفة " أن الحروف أفصح الشهود لسانا وأوضحه بيانا لعظمة الخالق، ومن هنا كانت حسب رأيه أمّة من الأمم، أفرادها مخاطبون ومكلّفون، ولهم تقديس وأنس ووحشة، وأسماء من حيث هم، ومنهم القطب والإمام، وبعث فيهم رسل من جنسهم، إلى سوى ذلك من المراتب والمقامات المنتشرة بين السماء والأرض" [15]

فالحرف خطا ومعنى له علاقة حميمية تتشاكل مع كينونات طبيعية وتاريخية ورمزية.

فظهر الألف كمعطى نراه بأعيننا، كما يتمظهر في الأشرطة اللغوية ويتجلّى كأيقون مخزن لفاعلية الكائن الإنساني.

ويبقى الألف كيانا مميّزا ومحتشدا بالكثافة الدلالية المحمّلة بأصداء فكرية يعكس نظامه اللغوي الذي أنتجه وفق الحضارة التي احتوته خطا ودلالة.

الهوامش :

بين الأدب وعلم النفس

د. زرارقة عطا الله

جامعة الأغواط

توجد علاقة وطيدة بين الفلسفة والأدب، حتى يظن الواحد منا، أن المجال التطبيقي للفلسفة، هو الأدب، وأن المجال الخصب للأداة التقنية الفلسفية هي الدراسات الأدبية. وما دامت الفلسفة لازالت تضم ضمنيا مجمل العلوم الإنسانية، فإن كل فرع مكون لها، له علاقة بالبحث الأدبي.

إن التخصص، جزّأ فعلا المعرفة، وأظهرها حقولا، لا تتسم بالوحدة والانسجام فيما بينها، وأضحى معها المتخصص حلقة في سلسلة لا تتكامل إلا بتكامل أطرافها. وهذا ينطبق مثلا على طبيعة الأدب وعلم النفس، كما هو الشأن في كثير من التجزيئات التي مني بها الفكريين الحديث والمعاصر.

واعتقد الكثيرون، بأن الجزء ينسحب على الكل. أتذكر لما كنت في مرحلة التدرج بجامعة الجزائر، وفي مادة المنهجية آنذاك طرح سؤال، مفاده، هل يمكن قيام وحدة بين

أجزاء العلوم الإنسانية ؟ كان ذلك في ذروة التجزئة والتفكيك، وليس التكامل والتداخل. ولقد بقي السؤال، وظلت الإجابة عليه تراوح مكانها.

اليوم في هذا المقال لا نود الإجابة عل ذلك السؤال، بل نحن حيال موضوع آخر يتعلق بعلاقة الأدب بعلم النفس، أو موضوع علم النفس الأدبي، أو الدراسات الأدبية النفسية أو النفسية الأدبية كلها مصطلحات واردة التوظيف، في حضور النظرة الموسوعية، وفي غياب نضوج العلاقة بين علم النفس والأدب. وتحديد الفصل الهائي بينهما.

في هذا السياق ما فائدة علم النفس في البحث الأدبي ؟ وما قيمة البحث الأدبي لعلماء النفس ؟ ما الذي يتمخض عن تشابك وتداخل هذه العلاقات؟

إن الجانب المنهجي يتحدد في الإجابة عن هذه الأسئلة على ما يلي : بالنسبة للشكل في صياغة منهج المعالجة ، وهذا يتحدد بالفصل ولو ذهنيا بين الجانبين التقني والفكري في المنهج الواحد. أما بالنسبة للمضمون، فيتحدد من خلال التأثيرات الممكنة في المادة المكونة له.

الأدبي النفسي، والنفسي الأدبي:

يجب التوقف عند مسألة مهمة تتمثل، في العلاقة بين منهجية البحث في الدراسات الأدبية والمقارنة وبين مناهج البحث في علم النفس، هذه المسألة تتمثل في المنهج ذاته بين مضمونه الفكري وآلياته التقنية.

ففي الآداب القديمة لم يكن هناك الفصل واردا أصلا، نظرا للتداخل بين الأدب والملاحظات النفسية [1] للتداخل بين النص الأدبي والملاحظة النفسية الضمنية.

ففي قطع شعرية من الثقافة المصرية القديمة تبرز هذه الملاحظة بشكل جدي، حتى يعتقد المعنقد أن القطعة الشعرية في أساسها نفسي، ولكن عبر عنها شعرا :

لقد امتزجت العاطفة بالعقل، في تقديم وصف نفسي لإنسان ذلك الزمان، والنقد النفسي في تقويم سلوكه :

لمن أتحدث اليوم ؟

القلوب فلوت لصوص

وكل رجل يغتصب ما عند جاره

لمن أتحدث اليوم ؟

إن الرجل اللطيف يهلك

والصفيق الوجه يسير في كل مكان

لمن أتحدث اليوم ؟

إذا ما أثار الإنسان، الغضب يسوء مسلكه

فإنه بدفع كل الناس إلى الضحك.........[2]

لكن يمكن أن نفصل بين الجانب التقني والجانب الفكري، دون تجرد تام، مع تعض التأثير تقل أو تزيد درجته من باحث لأخر. وما ينطبق على شعر الثقافة المصرية القديمة ينطبق على الثقافات الشرقية القديمة وبشكل خاص الهندية منها.

كما ينطبق هذا على الشعر العربي في بواكره الأولى. نعم، ليس كل ما نظم ذا مضمون نفسي، ولكن جل ما كتب يحمل هذا التوجه، وليس هنا مجالا للتدليل أو التعليل، فالموسوعية فرضت هذه المزاوجة بين الدراسة الأدبية والنفسية.

لقد حضر علم النفس عندما عرف الإبداع على أنه، مظهر للحياة " الذي يجد أوضح تعبير له في الفن، يستعصي عن كل محاولات الصياغة العقلية، ذلك أن أي رد فعل على مثير من المثيرات يمكن تفسيره سببيا، أما الفعل الخاص وهو النقيض الكامل لرد الفعل المحض، فسيظل إلى الأبد مستعصيا على الذهن البشري " [3].، أو بتعريف أخر يرى أن إشكالية الإبداع" إشكالية للتطور العلمي المعاصر، فهو شكل راق للنشاط الإنساني...فالتقدم العلمي لا يمكن تحقيقه من دون تطوير القدرات المبدعة عند الإنسان، وهذا التطوير من مهمات العلوم الإنسانية عامة وعلم النفس في دراسة الإبداع خاصة"[4].

إذا، دراسة الإبداع تقتضي ما يقدمه علم النفس، في أي مجال كان، وخاصة في الأدب وعلى وجه أعص في الشعر. ونظرا لعدم تطور المناهج لا يمكننا الكلام عما هو الأول بالظهور. فالإنسان خلق، وخلف ذا شاعرية متميزة، وخلق معبرا للأدب، وخلف ناطقا ليكون عاقلا ولغويا، وخلق جميلا وأولى محاسن جمالته التناسق والتآلف، وخلق ذا نفس غائرة في أفق المجهول ليلتفت إلى نفسه، ويترك الآخرين ليسبروا غور أعماقه، ولكن كيف

خلق الإنسان مبدعا؟ وبماذا نقيس درجة إبداعه ؟ وما الفرق بين الإنسان المبدع والإنسان العادي ؟

لقد دأب الباحثون على النظر للإبداع من زاوية علاقة الأدب بعلم النفس، الأدب كموضوع، وعلم النفس كأداة. لقد جهد فرويد نفسه عبر الوصول إلى نظرية التحليل النفسي ليقول لولا الأدباء والفنانين ما كنت لأصل إلى هذه النظرية، ولولا هذه النظرية ما قدمت أي تفسير للإبداع " يعد فرويد أول من أخضع الأدب للتفسير النفسي، كان شغوفا بقراءة الآثار الأدبية شديد الإعجاب بالشعراء والأدباء .(لأن الشاعر عنده رجل تراوده الأحلام في حال اليقظة كما تراوده في نومه، ولقد وهب أكثر من أي إنسان آخر، القدرة على وصف حياته العاطفية....)" [5]

إذن ما الشعر؟ وما هي خصوصياته ؟ وما الذي ينفرد به ؟

يخطئ من يعتقد الإجابة عن هذه الأسئلة، ويخطئ من يعتقد أنه بإمكانه السباحة على شواطئها، فما بالك من يعتقد أنه يجمع بين تجربتين لشاعرين، لأن الشاعرية وبكل بسلطة، وهذا ما يذهب إليه ياكبسون في مقال له ما بين 1933-1934، بأن محتوى" مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتحول مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية... هي عنصر فريد، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى....وبصفة عامة فإن الشاعرية هي مجرد مكون من بنية مركبة....إذا ظهرت الشاعرية أي وظيفة شعرية بلغت في أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي، فإننا سنتحدث حينئذ عن الشعر. [6] ويضيف ياكبسون عن تجليات الشاعرية، على أنها " تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست

مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للأفعال. وتتجلى في كون الكلمات.....ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة " 7

ولذا لا يمكننا تقصي حدود الشاعرية، إلا من خلال الشعر ذاته، باعتبار الشعر تحديث الإنسان وتجديد لطاقاته، سواء بالنسبة للشاعر أو لمتلقي الشعر، لأن الأدباء والشعراءهم " المكتشفون الحقيقيون للاوعي عند الإنسان "8 بالإضافة إلى كونه، جمالا ومتعة وتعبيرا.

الشعر ولادة جديدة :

الكلام عن الشعر لا يعني انتقاصا من النثر ، فكلاهما فن من فنون الكتابة المروحة على نفسية الإنسان، والاقتصار في هذا العنوان الفرعي على الشعر، ذلك لكون العلاقة وطيدة بين الشعرية وخبايا النفس. فالشعر ولادة بعد مخاض عسير يعانيه صاحب التجربة الشعرية، فهو ولادة النفس من جديد، لأن الشعر يقرأ النفس والعالم كما يقرأ الشعر نفسه......
لأنه يقرأ الشعر بالشعر 9

إن لعلاقة الشعر بالنفس, بل لعلاقة الشعر بعلم النفس, جسرا لا يمكن تجاهله، وتداخل وظيفي لا يمكن الاستغناء عليه. وإن كان العمود الفقري لعلم النفس الأدبي بركز بدرجة أقصى على الإبداع وتأثيراته الإيجابية في تنشيط الحياة الأدبية أولا، وفي بلورة الجوانب الفكرية من خلال عمليتي التفريغ والتسامي Sublimation ثانيا. فإن الفكرة الأساس تتمثل في ما للشعر من تأثير على نفس المتلقي من ناحية التمتع بدلالات اللفظ والمعنى وتزاوجهما في إحداث البهجة والسرور، والإحساس بالروعة والجمال.

إن أحد منافذ التخفيف من التوتر السلبي، ومن القلق والتشاؤم المرضيين، بل إن أحد منافذ إعادة تجديد الطاقة الحيوية للنفس، تكمن بدون أدنى شك فيما تنتجه النفس الواعية بمكامن مشا عرها ذات الصلة الواقعية بما هو إنساني.

ولما يعرج الفرد على الثقافات الشرقية القديمة، يشعر من خلال ما جادت به القصائد الشعرية المتناثرة هنا وهناك، أنها تحمل هما، وليس الهم هو الذي يحملها. فصاحب القصيدة مشغولا بقضايا، وليست القضايا مبررا لمشاغله. وهذا ليس على المستوى الوجداني ، وإنما في الأمر انشغالا بقضايا إنسانية ، وحتى بقضايا تربوية بيداغوجية ترجمت شعرا ممزوجا بنبرة ترغيبية تلهف النفوس ، وتقوي إرادة التمتع بالإلقاء والاستماع على حد سواء. ونكتشف من خلالها أن التغير في الحياة والإنسان مس الجوانب الاستعمالية فقط. و لم يمس الجوهرية الشاعرية للإنسان ، فاهتمام الإنسان ظل هو هو لم تتغير بدليل ما جادت به قرائح الشعراء من بعد تلك الأزمنة المتوالية الضاربة عمقا في التاريخ الزمني والثقافي للإنسان.

ومن البديهي أن للشعر خصوصيات، فليس كل شعر شعرا، وليس كل من تأججت لديه العاطفة، كانت ترجمته لها شعرا. فكم من كاتب ، ومن عالم شعر طول حياته فأنتج قصيدة يتيمة ، ولنا في ذلك مثال ابن سينا في قصيدته العينية ، على الرغم ما يقال حول هذه القصيدة ، وكم من قصائد شعرية لم تمس الوجدان ولا تخدش العاطفة ولا تحدث تفاعلا بغض النظر عن موضوعها وغرضها وأهدافها.

وفي هذا المعنى تخلو القصيدة الشعرية من نبرة الإبداع الناتج عن التحرر الباطني، لأن الشعر في النهاية ذا منحى حسي خالص، وذا بعد عاطفي شاعري إنساني صرف..فلولا تلك النبرة الإبداعية ، وتلك العاطفة الإنسانية ، ما كان للإنسان أن ينسل لحظات من همومه وانشغالا ته في اتجاه ما يميز إنسانيته ، وما يحدد حريته، وما يغذي ذوقه الجمالي والفني ، فأحيانا تضيق به الأرض بما رحبت، وينسد عليه الأمل بما يحمل من فضاءات، تتجاوز التصورات البشرية ذات الشطط العقلي، فيأتي الشعر ليوسع الأفق على ما ضاق وانسد.

ولكن ليس كل قصيدة شعرا، وليس كل تصنع يؤدي إلى التعبير الواجب توافره في النص الشعري ، وليس كل تكلف يخدم المعنى ، ويسير وفق طبيعة الأشياء ، وليس كل رص للكلمات يستقيم معه الأسلوب، ويحدث تفاعلا وجدانيا تنتشي من خلاله النفس، وتتجدد الطاقة الباطنية للإنسان، حتى ولو ميزه الإيقاع والوزن والتوافق وأحيانا الانسجام. فالنص الشعري يظل بذلك فاقدا لروحه الحيوية ومفتقرا للتأثير الذي من أجله وجد.

الشعر إحساس ومعاناة ، ومعايشة لهموم الأخر ، هو اندفاع الذات الشاعرية، الموجودة بداخل كل إنسان، إما أن تكون ذات موقع متأثر، أو ذات وضعية تسمح بالتأثير الإيجابي، الشعر توظيف للكلمة ، إذلال للكلمة ، ترجمة ل لاواعية لمخاض يتخلله قلق إيجابي. الشعر استلهام وتطويع للغة الساحرة ، يتسلل من سحرها تركيب تزدحم في امتزاجه العبقرية والروعة والسمو. الشعر ترجمة لا واعية للحظة إبداعية بطاقة لغوية تتخللها مظاهر الدهشة، ومعالم الإعجاب وخفايا الاستغراب ، وأحيانا الانبهار بمعاناة شاعرية الأنا التي

هي بداخل كل شاعر. الشعر تجاوز الأنا للأنا ، وتصادم الكلمة للكلمة في لحظة انبثاق الطاقة الباطنية على حساب ما هو مألوف من سلوك مرئي متداول.

فعلا الشعر ولادة، لا يمليه موقف خارجي، ولا توحي به مناسبة هادفة، إلا إذا كانا الموقف والمناسبة قد تخللا معارج الارتجال الطبيعي وتكونا في رحم الأنا الشاعرية، فيأتي الارتجال موافقا لا معاكسا، سلسا لا مكلفا، منسابا لا مرتجا طليقا لا لجلجة فيه، ولا انقباض يعتريه.

الشعر جمالية تنبثق من روح التفاؤل، ليكسر حواجز وأبعاد النظرة الضيقة للحياة. بجمالية النص الشعري ينهزم فينا الغرور ونغدو جزءا من الطبيعة نحاكيها بل نندمج فيها ليشكل وحدة مع مظاهرها المختلفة، وننفصل عنها لنرسم لوحة ذات تناسق وانسجام، بالشعر نتذوق الجمال وبالجمال نصنع الحياة ونكرر المتعة تلوى المتعة. إن الذي يعكر صفوة "البينوبة " بين الإنسان وذاته هي هذه المسافة الفنية الجمالية ، فحضورها يرسم أساس التفاؤل والانفتاح ، وغيابها ينسج رداء التشاؤم والانقباض.

الشعر مسلك من مسالك السلوك الحضاري ، بل دعامة من دعائمه. إن السلوك يتحدد في جانب من جوانبه الحضارية بتلك الرتابة المتوازنة، وذلك التناسق بين الفكرة ومعالجتها، وللشعر منفذ في صنع تلك الموازنة وذلك التناسق. ليس عند الاستماع إليه، بل لدى تذوقه وانعكاسه على حيثيات المواقف الاجتماعية ذات الصلة بالعلاقات الإنسانية. فلو لم يكن هناك انعكاس وردة فعل ذات تأثير إيجابي، لما كان للشعر من صدى ووقع في

تغيير نمط الحياة، سواء على مستوى السلوك الحضاري، أو على مستوى الأفكار المصاحبة له. إن الشعر بهذا المعنى حركة صامتة تؤثر ولا تتأثر.

الشعر جاذبية تجذب مكامن ضعف الإنسان نحو مبادئ القوة، فيترجم آنذاك إلى شعور بالروعة والفخامة. وقد يكون الشعر ذاته بمساعدة منا يتميز بالفخامة والجمال في آن واحد ، لا لأنه يوحي برقة المشاعر وقوة الكلمة ، بل لأن الشاعر يضفي عليه مشاعره، وما تمكن منه من شاعرية ومحبة لنفسه ولغيره. نستمتع بالشعر لأنه يعبر عما خفي في اللاشعور الذي نجهله ولا نستطيع اكتشافه إلا بواسطة النبرة المعبرة والحاذقة. نستمتع بالشعر في فضاء تلك العزلة الهادئة، ذات التركيز المنبثق عن انفصال ذهني بين النفس ومعا رجها والجسد ومقتضيات شهواته. إنه وبكل بساطة مخرج يساعدنا على الركون إلى الهدوء التام والطمأنينة الداخلية، حيال ما تسببه عاصفة الحياة وصخبها.

إن الشعر يحيى فينا تقلب تعاقب الليل والنهار، وتقلب مفاصل الحياة وفصولها. الشعر إبداع الفن ، والجمال هو التعبير عن ازدحام الأفكار والمشاعر ، ولكن في صورة تتمظهر بالجمالية والفخامة فتثير فينا غبطة ، هي غبطة الفرح والانتعاش الفطريين ، وقد تثير الصورة الشعرية في أنفسنا وتنبعث لما تحتويه من تناسق يتشابه ونوبات النفوس على نحو يبعث الدهشة والإعجاب.

وأخيرا ، قد تبعث القصيدة الشعرية في أنفسنا الرضى والاطمئنان لما تحتويه من صدق التعبير،.وما الشعر؟ إن لم يكن جاذبية تضاف إلى جاذبيات سائر الفنون ، في أن يطبع على الفوضى التي تقع للإنسان في عالم الحس والتجربة صورة لها دلالة ، ولها مغزى ومحتوى بل

لها معنى يشد الانتباه ويرسم معالم التركيز ، التي بفضلها نميز بين عالم الفوضى وعالم الرتابة والهدوء. الشعر إبداع بل ولادة عسيرة المخاض..........الشعر شعور الإنسان بالإنسان، الشعر خلود الإنسان للراحة بواسطة الإنسان، الشعر مخاطبة الوجدان للوجدان...

هكذا أتصوره، لأني أحس وأشعر به في غياب وجوده ومؤانسته، وفي خضم ضبابيته التي طغت فأفسحت المجال لخطاب الجسد للجسد ، والمادة للمادة ، فراح الإنسان ينشد ما طغى ونسي ما غاب في زحمة الحياة وسرعتها فأبيد الإنسان ذا الحساس المرهف وذا المشاعر الجذابة بداخل كل واحد منا فأصبحنا نحيا الحياة ونعيش جوانب منها دون أن نفهم معانيها وأهدافها ، ونتعمق في مدلولها ، وكينونتها..........

فالحياة حياة بالعقل والقلب والمشاعر والوجدان. فمتى تتحول أو نحول الطبيعة البشرية إلى طبيعة إنسانية ينحكم فيها التحرر الباطني ويسودها إعمال العقل وينتشي فيها تذوق الجمال ذا المشاعر الإنسانية الرفيعة.؟

الإبداع وعلم النفس الأدبي :

يعتبر علم النفس الأدبي إذا أحد الحقول الجديدة، الذي يتميز بالتداخل والتشابك المنهجي، والأهمية القصوى التي يكتسيها بالقياس إلى التجربة الأدبية. وهي محاولة الولوج إلى الأثر الأدبي، عن طريق الخلفية المعرفية للدراسات النفسية. لذلك، تأخذ الأبعاد النفسية أهمية بالنسبة للباحث من أجل :

تفسير مشكلات الحياة

تفسير وتحليل السلوك الإنساني

عطفا على ما سبق، فإن العلاقة بين علم النفس والأدب، لا تحتاج إلى إثبات بل هي في حاجة إلى تفسير وفهم، وتحديد لعناصر ا لتأثير والتأثر.فقوى النفس تتعمق في الحياة، فتحيلها إلى أعمال فنية، وهذه الأخيرة تترجم الحياة، لتكشف لنا أسرار عميقة في النفس منها :

- توتر الذات الشاعرة : لا يمكن الكلام على الإبداع دون الكلام عن التوتر النفسي لدى الشاعر، فكلما ارتفعت نسبة التوتر، كلما كانت هناك معاناة ومكابدة يتسامى من خلالها الشاعر بما تجود به القريحة كتابة يبدو أن فعل الكتابة مجرد طريق إلى التنظيم أو التوضيح، فإذا سلك الشاعر طريقا أخر وبلغ الهدف انتهى التوتر[10].

إن الوثبة التي تعتري الشاعر ، هي وثبة لا تنتقل من بيت إلى البيت الذي يليه وفق تفكير منطقي براعي فيه السابق باللاحق بل هناك لحظات يتوقف فيها للتأمل، وللتسجيل أيضا، يدعى هذا التوقف بـــ"لحظات الإبداع "، وهي لا تتوفر لدى الناس جميعا ، وإنما توجد عند فئة معينة من الناس فقط. والشاهد على ذلك الكتابة " المقصود هنا تأمل الشعراء لعناصر شعرية طبيعية، إذ جاز التعبير، مثل النجوم والبرق والفجر.......وتأملهم الكتابة من خلال العناصر الطبيعية نفسها..."[11]

إن الجهد الذي يبذل في فهم الإبداع ومعرفة عناصره، جهد يتسم بالخواء لأن " محاولة الكشف عن لحظات الإبداع تستلزم أن الشاعر إذ يبدع القصيدة، يمر بلحظات تلق أو انطلاق يكاد يختفي فيها نل أثر لبذل الجهد ثم يمر بلحظات أخرى ملؤها المقاومة...ومعنى هذا أن هناك اختلاف بين لحظات الإبداع..."[12]

القلق الإيجابي:

يندرج في إطار علم النفس مصطلحي، القلق الإيجابي والقلق السلبي، والقلق السلبي قلق مرضي ينعكس على الصحة العامة للفرد، وليس هنا مجال التفصيل في سلبياته. ولكن الذي يهمنا هو القلق الإيجابي " والقلق هنا ليس مما يؤدي إلى الخمول، بل هو قلق بسيط يعرفه كل الذين تحملوا مسؤوليات..... ولا يصبح القلق هنا حاجزا يفصلنا عن العمل، بل هو جزء من هذا العمل " [13]. والفرق بين التوتر والقلق الإيجابي، هو أنهما يؤديان إلى الإبداع عند الشاعر ، وأنهما يختلفان في الدرجة ويتساويان في نوع المعاناة ، وكلا المصطلحين يؤسسان لوجهة نظر في علم النفس.

خاتمة :

إذن تتمخض العلاقة بين علم النفس والأدب عن حالة الإبداع لدى الفرد والجماعات، وهي حالة معقدة لا من حيث الفهم ولا من جهة التفسير، لأنها وبكل بساطة حالة نفسية منتجة. ففي كل النظريات المفسرة للإبداع نلمس هذا التقاطع بين النفسي والأدبي (النظرية الترابطية للإبداع –النظرية الكشتالتية في الإبداع –النظرية السلوكية في الإبداع نظريات التحليل النفسي في الإبداع –نظرية جيلفورد في الإبداع –الاتجاه الإنساني في الإبداع......) كلها نظريات تتقاطع مع الأدب في تفسير الإبداع.

الهوامش

التوظيف النرجسي لدى الحالات الاكتئابية

أ. كبداني خديجة

إن تناول موضوع الاكتئاب ليس بالأمر السهل ويعود ذلك إلى تداخل عدة عوامل في حدوثه، هذه العوامل أو المتغيرات التي تخص الفرد في حد ذاته والمحيط الخارجي ويتعلق الأمر هنا بأحداث الحياة المختلفة التي قد تواجه هدا الفرد.و لكون كل فرد يتميز باستعدادات فردية يختلف فيها عن الآخرين وقد لا تؤهله إلى تجاوز هده الأحداث فيقع حينئذ في الحالة الاكتئابية.

و من جهة أخرى مفهوم الاكتئاب صعب التحديد لتصادفه مع أنواع أخرى من الاكتئابات كالاكتئاب الذهاني والاكتئاب العصابي.فمفهوم الاكتئاب يستخدم للتعبير عن حالة نفسية ومختلف المظاهر التي تبدو عليها كتقلبات المزاج، القلق والشعور بالحزن والتعاسة، كل هدا بسبب فقدان الفرد الاكتئابي للسند، الحماية أي لموضوع حبه الأساسي وقد يكون الاكتئاب مرافقا للإصابة بمرض عضوي وهذا ما يثبت عدم وجود حدود فاصلة بين ما هو عضوي وما هو نفسي.

لذلك فالاكتئاب يطرح تعقيدا وصعوبة في تشخيصه لأنه عادة ما يظهر في أعراض جسدية فنقول عنه اكتئاب دو طابع بيولوجي، أما عن الأعراض النفسية لا تظهر وإنما تتجسد في الجسم.

باعتبار أن الاكتئاب كاضطراب يمس وحدة الفرد الجسمية والنفسية، فهو يتضمن المعاناة الجسمية والنفسية معا ودلك ببروز أحاسيس الانحطاط ، الفراغ ، نقص تقدير الذات وفقدان الأمل ومن الناحية الجسمية تلك الأعراض الظاهرية المؤلمة.

أعود مرة أخرى إلى تشخيص الاكتئاب حتى أتمكن من توضيح للقارئ موضوع دارستي المتعلق بالاكتئاب الارتكاسي Dépression réactionnelle.

الاكتئاب الارتكاسي هو بمثابة رد فعل الفرد ضد الضغوط والأحداث التي يمر بها، بمعنى رد فعل اتجاه حدث خارجي، كما أن الاكتئاب الارتكاسي يتمثل في اضطرابات التكيف مع مزاج اكتئابي متقلب.

أسبابه متعددة، أجملها فيما يلي:

أحداث الحياة évènements de vie، فالأحداث القاسية تقدم عوامل تزيد من خطورة الوضع، هدا لا يعني انه الأحداث الحياتية المؤلمة هي العامل الرئيسي في حدوث الاكتئاب لكن لابد من الأخذ بعين الاعتبار استعدادات الفرد التي تؤهله إلى الوقوع في الاكتئاب وبالتالي هده الأحداث لا تعدو إلا عوامل مفجرة لتراكم صراعات قديمة. لدلك لا ينبغي عزل عامل عن الأخر ولكن ندرس إشكالية الفرد الاكتئابية في محتواها النفسي والاجتماعي.

المشاكل الوجودية les problèmes existentiels، وتكون عندما يصل الفرد إلى نقطة النهاية دون معرفة وإدراك بدايته فيقع في حيرة أمام تساؤلات تتضمن في مجملها وجوده وسببه، لمادا هو يختلف عن الآخرين؟

فقدان تقدير الذات la perte de l'estime de soi، عندما يفقد الفرد قيمته وتقديره لذاته، سيكون حتما الأزمة العنيفة التي تحول دون تكيفه وتوافقه مع الآخرين.

ادن، فهده العوامل من شأنها إحداث الاكتئاب عندما يتعرض الفرد إلى انقطاع في تواصله واستمراريته، فكل حدث لا يمكن الفرد تجاوزه يؤثر على تكيفه ويؤدي به إلى اختلال توازنه مما يخلق لديه اضطرابات في تنظيمه الجسمي والنفسي.

هدا الطرح في التشخيص، يجعلك عزيزي القارئ تصل إلى تحديد أنواع الاكتئابات المتمثلة في:

- الاكتئاب الدهاني الذي هو حالة مرضية حادة أو مزمنة ويكون هنا الاكتئاب أحادي القطب unipolaire أو ما يعرف كذلك بالاكتئاب الداخلي dépression endogène.
- الاكتئاب العصابي فيتمثل في صراعات بين نفسية conflits intra-psychiques ذات طابع عصابي.

هناك الكثير من الباحثين الدين اهتموا في تعار يفهم للاكتئاب، بالصلة الموجودة بين الاكتئاب الارتكاسي والاكتئاب العصابي فهدا التصنيف نشخصه في الاكتئاب العصابي الارتكاسي dépression névrotico-réactionnelle.

بينما DSMIII وDSM IV يصنف الاكتئاب في اضطرابات التكيف مع مزاج مكتئب trouble de l'adaptation avec humeur dépressive.

إن الاكتئاب الارتكاسي لا يمس فئة معينة من الأعمار وإنما يحدث عبر مختلف الأعمار، ابتداء من الرضيع حيث وصف ر.سبيتز R.Spitz الحالة الاكتئابية التي تحدث عند الرضيع والتي سماها بالخور الاتكالي dépression anaclitique الناتج عن الغياب المفاجئ للأم

حيث يشعر بالضيق ومن خلال هذا الغياب يستقر الاكتئاب لديه وفي هذه الفترة الزمنية من الصعب التفريق بين الحزن tristesse والاكتئاب dépression.

الاكتئاب لدى الطفل والمراهق يتجلى في الصراعات التي تظهر على هذه الفئة من خلال المراحل الانتقالية للنمو فمن خلال فترة الكمون période de latence وصولا إلى الفترة الحرجة للمراهقة والمتغير الأساسي الذي يظهر من بين الأعراض الأخرى، الأفكار الانتحارية ويتعلق الأمر بالمحاولة الانتحارية وليس الانتحار في حد ذاته، لأن المرور لهذا الفعل لا يكون من أجل وضع حدا أو نهاية للحياة وإنما يشكل الرسالة التي يوجهها الطفل أو المراهق لمحيطه عندما تسد أواصر الاتصال والتواصل بينه وبين محيطه.

أما عن الاكتئاب عند الراشد، فيرجعه الباحثين إلى مختلف الأحداث ومنها العمل والظروف المحيطة بالفرد التي تعتبر كعامل مفجر للمعاش النفسي والاجتماعي ولتاريخ الفرد الذي يحمله في كيانه.

و أخيرا، الاكتئاب لدى المسنين، فالمسن يجد صعوبة في التكيف مع إيقاع الحياة حيث يعرف عجزا في إمكانياته الشخصية التي تصبح لا تتوافق مع ما يقدمه له المحيط.

هذا ما يثير قلقه البدائي وحزنه ويعتبر نفسه أنه أنهى كل مهامه وبالتالي فقد حيويته ونشاطه.

من بين النظريات الأساسية التي فسرت الاكتئاب، سوف أتطرق إلى النظرية التحليلية S.Freud التي ربطت حدوث الاكتئاب بالموضوع المفقود بالتركيز على المشاعر المتناقضة للحب والكراهية اتجاه الموضوع. فالموضوع المفقود هنا سيتحول إلى فقدان الأنا من خلال الصراع بين الأنا والشخص المحبوب في انشطار بين انتقاد الأنا والأنا المعدل عن طريق التقمص.

فالحالة الاكتئابية تتمثل في الفقدان الاستيهامي للموضوع بالتوجيه لنفسه اللوم والعقاب وتوجيه العدوانية إلى الموضوع المفقود.

م.كلاين M.Klein تناولت الاكتئاب في إطار عجز الطفل على إدماج واجتياف الموضوع الكلي بطيبه وسيئه وبالتالي لا يتمكن من إصلاحه في نظام علائقي أي من خلال إدراك المواضيع الخارجية.

أما فيما يخص النظرية المعرفية، فاعتبر روادها Beck Seligman، وCottraux على أن الاكتئاب يتجسد في الاستعدادات الشخصية للفرد والضغط الذي تغطيه الأحداث السلبية التي يصادفها في حياته اليومية ومن ثم تتكون السيرورات المعرفية التي تعتبر كترجمة للاختلال في التوازن وكذا استقرار لآليات التفكير المنطقي.

ادن فهده الانحرافات أو التشوهات المعرفية تنتهي بتحويل حقيقة الفرد إلى معاش مؤلم وبالتالي إلى مخطط اكتئابي، فالفرد في هده الحالة ينغلق في عدم النشاط، عدم الإنتاج والعجز وفقدان الإرادة بالقيام بأي شيء له علاقة بوجوده وحياته واستمراريته رغم التجارب المعاشة.

في دراستي هده، حاولت الربط بين الاكتئاب الارتكاسي والتوظيف النرجسي بمعنى هل الاكتئاب الارتكاسي يؤدي إلى صدع نرجسي؟

فللإجابة على هده الإشكالية، لابد أولا من تحديد هدا المفهوم انطلاقا من المفهوم الأساسي المتمثل في النرجسية التي تتعدى عشق الفرد لذاته إلى تقديره لذاته في إطار علاقاته مع الآخرين وتكوين أناه كوحدة نفسية متكاملة وكلية.

فالنرجسية عبر التفسيرات التحليلية، نحددها في:

- النرجسية الأولية narcissisme primaire التي تعتبر أساسية في نظر س.فرويد S.Freud في النمو كونها تسمح للطفل بادراك الموضوع وتكوين أناه كهيئة ضمن الهيئات الأخرى للجهاز النفسي (الهو، الأنا الأعلى)، أما م.كلاين M.Klein تراها ضرورية لأن من خلالها تتشكل لدى الطفل ديمومة مرتبطة بتراجع اللبيدو على المواضيع المستدخلة les objets intériorisés.

أما ج.لاكان J.Lacan فيعتبر مرحلة المرأة stade du miroir جد مهمة في التكوين الأولي للنرجسية حيث أن صورة الأخر تكون محجوزة في المرأة من خلال نظرة الطفل إليها وبالتالي يعطي مقاما لابتهاجه.

ادن، فالنرجسية الأولية تقدم في شكل أخر كفضاء دو قدرة كلية أين تنشأ في البقاء بين نرجسية الطفل ونرجسية الوالدين.

- النرجسية الثانوية narcissisme secondaire ، تتناسب في وقت لاحق مع تراجع لبيدو الموضوع على الأنا.

و يستعملها س.فرويد S.Freud لتفسير الحالات المرضية كالسويداء والعصابات النرجسية.

و قد أجمع المحللون النفسانيون في هدا الطرح على أن تحديد مفهوم النرجسية الثانوية يظهر في اضطراب النرجسية الأولية وتظهر خاصة في عقدة الخصاء complexe de castration أي هده العقدة تجعل الطفل يشعر بعدم اكتماله، الأمر الذي يقضي على رغبته في إيجاد الكمال أو الإرضاء النرجسي.

انطلاقا من هده الفكرة، سأتمكن من تحديد الصدع النرجسي faille narcissique التي يتجلى ظاهريا في الجروح النرجسية التي يعيشها الفرد والتي تكون مرتبطة أساسا بفقدان الموضوع، فالصدع النرجسي يكون في إطار الانفصال بين الشخص والمواضيع الأخرى أي المحيط. فالحالات التي تعاني من تصدعات نرجسية تفقد العلاقة الموضوعية مع المحيط، فهي تعاني من اضطرابات علائقية لأن ما تشعر به لا يمكنها من إدراك العالم الخارجي بل تبقى رهينة استيهاماتها فقط.

كما يدعم س.فرويد S.Freud هده الفكرة باعتبار أن هده الحالات تكون منشغلة جدا بنفسها إلى درجة أنها لا تتمكن من إقامة أية علاقة مع الأخر.

مما سبق تقديمه، يمكنني الآن ربط الاكتئاب الارتكاسي بالصدع النرجسي أو كما عبرت عنه بالاكتئاب النرجسي dépression narcissique وهنا ينبغي التعرف على نموذج تنظيم الشخصية التي تقدم أعراضا اكتئابية وإعطاء مدلولات لذلك اعتبارا أن المكتئب قد تتداخل لديه عدة نماذج وتمزج في إطار التبعية، النرجسية والعنف الدفاعي.

ومن هنا، لاحظت أن القلق كعرض أساسي في الاكتئاب الارتكاسي لا يتعلق بضياع الموضوع النرجسي perte de l'objet narcissique وليس قلقا ناتجا عن الخصاء angoisse de castration بل الأمر كله يرتبط بضياع الإسهام النرجسي الخارجي الايجابي.

إن هده المعارف النظرية التي تناولتها تعد بالنسبة لي كمرجعية استندت عليها في الحالات التي قمت بدراستها، حيث تطرقت في دراسة استطلاعية إلى استراتيجيات التعامل التي تستعملها الحالات لمواجهة المواقف الضاغطة كون هده الحالات تعاني من اضطرابات اكتئابية تتضمن الاكتئاب الارتكاسي، ودلك بتطبيق سلم الكوبينغ ciss ، هدا الأخير الذي يحتوي على بنود تتضمن ثلاث أبعاد:

1 -التوجه نحو المشكل.

2 -التوجه نحو الانفعال.

3 -التوجه نحو التجنب.

فالحالات الاكتئابية تضمنت الذكور والإناث (40 أنثى و 35 ذكر) ودلك بهدف التعرف على هده الاستراتيجيات ومدى توافقها أو اختلافها بين الجنسين، بمعنى هل النساء والرجال يستعملون نفس الاستراتيجيات أم الأمر يختلف بينهم لاختلاف البنية، المعايير، العادات ومختلف الطقوس الاجتماعية.

لدلك حاولت من خلال هدا السلم التعرف على الإمكانيات التي يمتلكها المكتئب لمواجهة المواقف المحبطة وهو في نفس الوقت تحت تأثير معاناته وصراعاته.

فتباينت النتائج الأولية التي تحصلت عليها بين الأبعاد الثلاثة وما أثار اهتمامي أكثر هو توجه الرجال أكث إلى الانفعال، أما النساء نحو التجنب وهذا مؤشر على مستوى الكبت التي تعاني منه هذه الفئة من المجتمع نظرا للتربية التي تتلقاها والتنشئة الاجتماعية عموما وفقا للخصوصيات الثقافية.

إن الأشخاص قد يواجهون يوميا تهديدات حياتية متعلقة بمختلف الشؤون النفسية، الاجتماعية، فتكون استجابتهم لهذه المواقف بمثابة الانسحاب، الاستسلام أو الشعور بالاكتئاب.

إن ردود أفعال المبحوثين كشفت عن التناقضات التي يعايشونها والناتجة عن معايير التنشئة الاجتماعية التي يمتثلون لها في محيطهم واستثمارا في إطار التجارب والخبرات السابقة.

فيكون الفرد أمام خيارات متباينة أو حتى متناقضة تتمثل في التراجع إلى الوراء (أسلوب التجنب) وإثارة توتره وضيقه (أسلوب الانفعال)، أو التفكير في الحل أو الحلول لتجاوز هذه الوضعية (أسلوب المشكل).

من هذا المنطلق، بينت النتائج أن أفراد العينة المدروسة تميل إلى التعامل مع المواقف الضاغطة والمحبطة من خلال التوجه إلى الانفعال حيث كان المتوسط يساوي 67.09 عند فئة الذكور و62.28 عند فئة الإناث.

فالأفراد في وضعيات اكتئابية يميلون أكثر إلى استعمال كوبينغ خامل coping passif لحل المشكل وهذا راجع لمستوى ودرجة القلق وكذا الضيق النفسي الذي يمنعهم من الاستيعاب الجيد للموقف الضاغط وبالتالي عدم إدراكهم بموضوعية ومنطقية مما يجعل أساليب تعاملهم تتوافق مع الحالة النفسية التي يمرون بها.

بعد ذلك، كانت ردود أفعال العينة متجهة نحو المشكل، عند الذكور بمتوسط 52.03 وعند الإناث بمتوسط 43.65، فنلاحظ ارتفاع المتوسط عند الرجال وهذا يدل على أن

الحالات الاكتئابية من جنس الذكور تتجه في المواقف الضاغطة نحو المشكل ودلك للبحث عن حل يمكنها من التجاوز لأن الانشغال بما سيقوم به الفرد اتجاه مختلف الاحباطات هو في حد ذاته محاولة التفكير للخروج أو على الأقل تجاوز المشكل، حيث نسجل إمكانية وقدرة المواجهة لدى الرجال تفوق قدرة النساء.

بينما في بعد التجنب. فنلاحظ متوسط الذكور عادل 50.66 في حين الإناث 48.43 فهناك تقاربا بين الفئتين، فتجنب هده المواقف تثير مختلف السيرورات المعرفية والنفسية التي يمتلكها الفرد في جهازه الفيزيولوجي، النرولوجي والنفسي، تفسير دلك يعود أساسا إلى أن الأزمات التي يمر بها المكتئب تؤدي إلى تراكم الصراعات والصدمات وترسب الاحباطات وتكون استجابة الفرد حادة اتجاه الوضعيات فيختل توافقه النفسي ويبدو الإجهاد واضحا في علاقاته مع الآخرين.

أما عن الدراسة الاكلنيكية، فقد شملت دراسة ست حالات (3 ذكور و 3 إناث) والوسائل التي استخدمتها تمثلت في التقنيات العيادية: الملاحظة، المقابلة واختبار تفهم الموضوع TAT.

أبدت الحالات المدروسة تناقضا وترددا كبيرين في التعبير عن صراعاتها وكان التأكيد خاصة على الأعراض الظاهرية أي الجسدية، باعتبار أن الجسد هو الحامل للرسائل والمدلولات وهو قلب اللغة.

نتائج اختبار تفهم الموضوع كانت جد مهمة بحيث مكنتني من الوقوف وتوضيح الإشكالية التي انطلقت منها، فمن خلال المضمون الظاهري المقدم من طرف الحالات استنتجت المضمون الكامن الذي تضمن عبر كل اللوحات النكوص إلى المراحل الأولى من النمو أي المرحلة الأوديبية، فالحالات أثبتت صراعات في مجملها تعود إلى العلاقة الثلاثية (أب- أم- طفل)و كما أبرز هدا الاختبار مختلف الميكانيزمات الدفاعية التي استعملتها

الحالات لمقاومة وضعيتها الاكتئابية وتمثلت أساسا في الكبت، الإسقاط وكدا الإنكار والتكوين الضدي.

تفسير هده الآليات يتمثل في أن الحالات الاكتئابية تمتلك تفكيرا جامدا يمنعها من الربط بين حياتها الداخلية والمحيط الخارجي وهدا ما يدخل في إطار الأساليب الضد اكتئابية procédés anti-dépressifs.

إن الحالات المدروسة تعرف استثمارا نرجسيا مضطربا بسبب فقدان الموضوع، أي تعيش استثمارا نرجسيا مفرطا لصورة الذات التي تكون من أجل إبعاد المواضيع المتوفرة في المحيط وبالتالي تستثمر لتعزيز الصورة المنحطة للفرد.

فالخطابات المقدمة من طرف الحالات رغم اختلافها شكليا أو ظاهريا، جعلتني أؤكد فكرة أساسية ألا وهي الدفاعات النرجسية المؤسسة لمعالجة الإشكالية الاكتئابية.

ادن، التفاصيل النرجسية تفسر على أساس وظيفة تأمين وضع المعلم الأساسي لإشكالية الهوية والتمييز بين الفرد والموضوع sujet/objet في العلاقة مع الأخر وليس لتضليل الحركة الاستثمارية اللبيدية.

فهذه التفاصيل تعزز وتؤمن الغلاف الجسدي لحماية الفرد أو الحالة الاكتئابية من تحريضات الدوافع الصادرة عن المحيط.

إن تصور الذات والموضوع الذي غالبا ما يكون مفقودا لدى المكتئب يظهر إما بطريقة ايجابية أو سلبية لهده الذات، فيدرك على أساس أنه موضوع مثالي.

فالحالات التي تعاني من الاكتئاب الارتكاسي تمس في نرجسيتها فتعرف انشقاقا وتصدعا ، فهي ترى نفسها ليست كالآخرين في حين أن كل فرد بحاجة لأن يساوي أي شيء في هده الحياة، بأن يكون له معنى لوجوده، بأن يكون مقدرا بالنسبة لنفسه وللآخرين.

فهدا الطرح سمح لي بالوصول إلى إثارة مفهوم ضياع تقدير الذات الذي يعتبر عرضا أساسيا في الصدع النرجسي ويحدث دلك من خلال عوامل داخلية متعلقة بالفرد وعوامل خارجية متعلقة بالمحيط.

عن العوامل الداخلية فهي ترتبط أساسا بالتكوين النفسي الأولي للفرد كونه يحمل تاريخا ومعاشا وتجاربا اكتسبها عبر مراحل مختلفة من نموه.

أما عن العوامل الخارجية فهي ترتبط بالاحباطات المتكررة التي يقع فيها كالفشل، الضغط والرفض من طرف الآخرين.

أخيرا، فان دراستي هده مكنتني من استنتاج أن الحالات الاكتئابية ترتبط وضعيتها بفقدان الموضوع الذي يشكل حماية وسند للفرد، لدلك ففي الاقتصاد الاكتئابي، انشطار الموضوع لا يجب اعتباره أو خلطه مع انشطار الأنا، بحيث نعتبر أن انشطار الموضوع يبقى محصورا عند المكتئب في نوع من التفريق العمودي بين الأجزاء الطيبة والسيئة للموضوع.

هدا ما يؤدي إلى اعتبار هده المعارضة بين "الطيب" و"السيئ" كمستخرجات السجل اللبيدي أو السجل النرجسي.

كما أنه بالإمكان تناول نوع أخر من انشطار الموضوع والمتمثل في الانشطار الأفقي، بمعنى يتحقق بين نوعين من التصورات:

1 -من جهة تصور لبيدي لجزء من الموضوع سواء كان طيبا أو سيئا وهدا التصور يأخذ بعدا أو مسافة من خلال القمع الفعال الناتج عن حرمان الانجازات الاستيهامية وتكون فيه المؤثرات والقلق مرتبطين بالتصورات الذاتية.

2 -من جهة أخرى ، يوجد نوع أخر من التصور المتمثل في التصور النرجسي للجزء الأخر من الموضوع سيئا أو طيبا كان.

من خلال هدا التصور، فالحالة الاكتئابية تصبح تعاني أو تعيش تحت وطأة التناقض النرجسي الذي لا يسمح لها بالتكيف وإدراك بسهولة التصور اللبيدي للموضوع.

و كحوصلة لما ورد سابقا، يمكن استنتاج أن الأحداث اليومية والضغط يجعل الحالات الاكتئابية تعاني من اختلال في توازنها مما يمنعها من التجاوب مع ما يحدث في المحيط الخارجي أي الواقع ونتيجة لهده الترسبات يحدث الانفجار فجأة بعد أول موقف، فتظهر الأعراض المعبرة عن الاكتئاب والانهيار.

قائمة المراجع:

1- A.Bourguignon- histoire de l'homme,T,I : l'homme imprévu, PUF, Paris,1994.
2- A.Bourguignon-les conceptions freudiennes de l'anxiété et de la dépression, in : anxiété, dépression, rupture ou continuité, ouvrage collectif sous la direction de Guy Darcourt et Dominique PringueyEllipses , Paris 1987.
3- Annie Anzieu- la femme sans qualité-« esquisse psychanalytique de la femme »,Dunod, 3ème édition, Paris 2004.
4- C.Rodary, Gauvin, Piquard, A, et coll, stress et épuisement professionnel : objectifs et soins, Paris, 1993.
5- Dominique barbier, la dépression, Ed. Odile Jacob, Paris, 2003.
6- Françoise Brelet et Catherine Chabert- nouveau manuel du TAT, édition, Dunod, Paris, 2003.
7- Henri Chabrol, Stacey Callahan-mécanismes de défense et coping, Ed.Dunod, Paris, 2004.
8- J.D.Nasio-enseignement de sept concepts cruciaux de la psychanalyse, Ed.Rivages, Paris,1988.
9- J.P.Rolland- manuel du CISS (Coping Inventory for Stress ful Situation), de Endler et Parcker ; adaptation française, éditions du centre de psychologie appliquée, Paris, 1990.
J.Cottraux – la répétition des scénarios de vie, « demain est une autre histoire », Ed.Odile Jacob, Paris, 1998.

التلميذ المنبوذ في الصف: مقاربة في تحليل السلوك الصفي

د. هامل منصور

قسم علم النفس وعلوم التربية

جامعة وهران

تمهيد : إن معرفة الذات ومعرفة الآخر تساهم كثيرا في عملية التفاعل الإيجابي بين الطرفين، فوقوف المدرس على خلفيات سلوكه وسلوك تلميذه والوعي بها في غرفة الدرس تسمح له بالتحكم في عواطفه وانفعالاته وتوجيهها الوجهة التي تدفع بتفاعله مع تلميذه نحو الأفضل، ومن جهة أخرى يستطيع فهم ممارساته اليومية التي تصدر عنه بقصد أو غير وعي.

فممارسة النبذ على التلميذ في الصف قد يعتبر سلوكا طبيعيا في نظر الكثير من المدرسين، باعتباره انعكاسا لسلوك بشري عام يتعلق بالحب والكره، وأن المدرس بشر مثل الجميع له عواطفه ومشاعره واتجاهاته نحو تلاميذه، وفي نفس الوقت لا يحق له ممارسة سلوك يطيح من تلك الصورة المثالية له التي تعكس فيه صورة الأب أو الأم.

إن هذه الصورة المتناقضة التي ترتبط بالدور الذي يقوم به المدرس، تجعل منه دائم الاحتراز، لا يتصرف إلا بقصد تربوي وتعليمي. غير أن كثيرا من السلوكات لا يستطيع التحكم فيها بل لا يعيها أو لا يعي خلفياتها على الأقل، تجعل منه كثير التساؤل حولها والبحث عن كيفيات التخلص منها أو الحد من أثارها.

و حتى يصل إلى غرضه هذا فان تحليل سلوكه الصفي إثناء عملية التفاعل يعتبر عملا مساعدا له، خصوصا تلك السلوكات التي ترتبط لديه ببعض تلاميذ الصف، والتي يشعر من خلالها انه لا يرغب في وجودهم في صفه.

التلميذ المنبوذ في الصف: يشير مفهوم النبذ إلى الرفض الذي يمارسه المدرس على التلميذ غير المرغوب فيه في صفه، بحيث لو أتيحت له أول فرصة لتغييره إلى صف آخر لفعل فورا (نشواتي، 1998) ودون تردد ليتخلص منه. وقد يكون هذا التلميذ قد صنفه ضمن التلاميذ المنبوذين لديه، لان المدرسين ومن خلال تفاعلهم المستمر مع التلاميذ يصنفونهم إلى فيئات مختلفة تحدد اتجاهاتهم نحوهم ومن ثم توجه تفاعلاتهم معهم. وقد تكون هذه التصنيفات نابعة من تلك المشاعر التي يحملونها اتجاه هذه الفيئات او قد يفرضها الدور الذي يلعبه كل تلميذ داخل جماعة الصف.

ـــ تصنيف التلميذ في الصف : إن التفاعل المستمر داخل الصف الدراسي يسمح للمدرس بتصنيف تلاميذه في فيئات مختلفة ومتباينة من حيث الخصائص، بحيث يسمح له ذلك بتبني اتجاهات واتخاذ مواقف نحوهم ومن ثم تحدد نوع تفاعله معهم. ويمكن أن نميز نوعين من التصنيف :

1 ــ تصنيف يسقطه المدرس على التلميذ : إنها تصنيفات تنبع من العلاقة القائمة بين التلاميذ ومدرسيهم، فهي علاقة يحدد مالها المدرس في الأخير، حيث هو الذي يصنف هؤلاء التلاميذ إلى فيئات حسب علاقته بهم ، ويمكن أن يكون التصنيف الذي جاء به سيلبرمان، مثالا عن ذلك (نشواتي، 1998 : 252) :

1 ــ اتجاه التعلق: والذي تشير إليه الإجابة عن السؤال التالي : إذا كان باستطاعتك الاحتفاظ بأحد طلابك في الصف لعام آخر، فأي طالب تختار ؟

2 ــ اتجاه الاهتمام : إذا كان باستطاعتك توجيه معظم أو كل انتباهك إلى احد الطلاب الذي يهمك إلى حد كبير، فأي طالب تختار ؟

3 ــ اتجاه ألامبالاة : ويبدو من خلال الإجابة على السؤال التالي : اذا قام احد الاباء بزيارة رسمية الى المدرسة أثناء انعقاد جلسة او مؤتمر يتناول شؤون الطلاب، فمن هو الطالب الذي يمكن ان تتحدث عنه باقل درجة من الاستعدادية ؟

4 ــ اتجاه النبذ : أي طالب تختار نقله الى صف اخر، اذا كان من الواجب تخفيض عدد طلاب صفك ؟ فالاجابة على هذا السؤال تشير الى رفض المدرس القاطع لهذا التلميذ في صفه، والى نوع التفاعل بينهما والخلفيات التربوية والاجتماعية والمعرفية والنفسية التي توجهه.

2 ــ تصنيف يفرضه التلميذ على المدرس : ان الخصائص السلوكية والتربوية والمعرفية والاجتماعية التي يتميز بها كل تلميذ تدفع بالمدرس الى التمييز بينهم وتصنيفهم في فيئات داخل الصف، ويعتبر الدور الذي يلعبه كل تلميذ داخل جماعة التلاميذ من بين اهم العوامل التي يرتكز عليها تصنيف تلاميذه، بحيث يصنف كل تلميذ انطلاقا من الدور الذي يلعبه. وقد اورد REDI وزملاؤه من خلال أعمال لوين تصنيفا يرتبط بدور كل تلميذ في الصف (Rey , 2004. 50) :

1 ــ المهرج : وهو التلميذ الذي يقوم بسلوكات تهريج داخل جماعة الصف، فهو يعتقد انه لا يقبل داخل هذه الجماعة إلا اذا قام بهذا الدور.

2 ــ الضحية : وهو التلميذ الذي له ميل الى تحمل الأفعال الناتجة عن الآخرين والتي لم يشارك فيها او انه ليس الوحيد الذي قام بها.

3 ــ المشاغب : وهو الذي يثير الاضطرابات في الصف ويختفي، كما انه يستطيع ان يدفع بالآخرين الى القيام بأفعال غير مقبولة دون المشاركة فيها بشكل مباشر، ويمكن ان تكون افعاله هذه لا علاقة لها بسوء نية بل ترتبط بالمزاح فقط.

4 ــ المحبوب او المدلل : وهو التلميذ الذي يستفيد بطريقة او باخرى من مزايا كثيرة من المدرس مقارنة بمجموع تلاميذ الصف الذين قد يشعرون باستياء من هذا السلوك التفضيلي الذي يمارسه مدرسهم.

و يعتبر سلوك التهريج واثارة الشغب والفوضى من بين السلوكات التي يمقتها المدرس في الصف، وتدفعه الى اتخاذ موقفا سلبيا من التلميذ الممارس لها، فقد أوضحت الدراسة التي قام بها (Rey , 2004 : 34) ان التلميذ غير المرغوب فيه من طرف المدرسين هو ذلك التلميذ المشاغب غير المستقر الفوضوي والذي يكون انجازه الاكاديمي عادة ضعيفا. وان استمرار التلميذ في لعب هذا الدور يدفع بالمدرس الى تصنيفه في خانة المنبوذين لديه، فيركز عليه اهتمامه المشحون بالسلبية وينتظر اول فرصة لاستبعاده من صفه والتخلص منه.

ان هذين النوعين من التصنيف يتميزان بأنهما يرتبطان بالتلميذ والمدرس معا بحيث يحددان شكل التفاعل بينهما ونوعه وشدته من حيث السلب والإيجاب، كما انها توضح لنا موقع التلميذ غير المرغوب فيه لديه في الصف ، ومن جهة اخرى فان هذه التصنيفات لا يمكن لها ان تنشا من فراغ بل ترتكز على مجموعة من العوامل التي نحاول عرضها فيما يلي مركزين عن تلك التي تساهم في نشاة مشاعر النبذ لدى المدرس :

ــ العوامل الموضوعية : تكمن وراء تصنيف المدرس للتلميذ المنبوذ عدة عوامل موضوعية يمكن ان نستعرض بعضها في الاتي :

ا ــ الأداء الدراسي : ان التلميذ المرفوض لدى المدرس يبدو أن مستواه التعليمي والأدائي لا يؤهله لوجوده داخل صفه، فهو بالنسبة إليه من ضعاف العقول الخمولين غير النشطين (Merle, 2002 , 31- 51) و لا يتوقع منه سوى سلوكا تعليميا سلبيا. فقد اوضح Rosenthal et Jacobson في دراستهما التي تناولت بغماليون في الصف Pygmalion dans la classe والتي شملت ثمانية عشرة صفا، ان هناك اثر لتوقعات المدرسين على تلاميذهم خصوصا اذا ارتبطت هذه التوقعات بمستواهم التعليمي وادائهم الدراسي(Lautier , 2001. 73). وفي كتابه Qui est le responsable de l échec scolaire لاحظ Gosling (1992) ان عينة المدرسين الذين سئلوا على التلاميذ دون تحديد طبيعة نتائجهم، قد أشاروا بشكل طبيعي الى التلاميذ الفاشلين. في حين تبين الفرق في الاجابة عن السؤال الذي تمحور حول الفشل والنجاح حيث بينت النتائج ان عوامل النجاح ليست هي عوامل الفشل معكوسة فقط، فالتلميذ الناجح هو ذلك التلميذ الذي يتمتع بشخصية سليمة وقدرات عالية في التحصيل والتنظيم. اما التلميذ الفاشل فيرجعون فشله الى عوامل عامة غير محددة ترتبط بالفشل الدراسي وبمحيطه الاجتماعي وثقل البرامج التعليمية والى العدد المرتفع للتلاميذ في الصف، بحيث تعكس هذه العوامل التي ساقوها لتبرير فشله النظرة السلبية اليه والتهميش الذي يعانيه في لغتهم وممارستهم. وقد كانت دراسة جيلي Gilly (1980) قد أوضحت تلك الخصائص التي أتسقطها المدرسون على تلاميذهم لما طلب منهم ان يعطوا وصفا لهم من حيث الجانب العقلي والسلوكي دون الابتعاد عن النتائج الدراسية، بحيث وضع افراد العينة التلاميذ النجباء في فيئة (أ) التي تشير الى جيد جدا وهم التلاميذ الذين تتوفر لديهم حظوظا والأكثر صراحة واكثر نظافة واكثر جمالا من التلاميذ الذين يقعون في فيئه (ب) والتي تتضمن الضعفاء. فالتلاميذ الذين هم في نظر مدرسيهم مرفوضون حاولوا التعبير عنهم من حيث وصفهم بعكس صفات التلاميذ الذين يحملون اتجاههم نظرة ايجابية ترتبط بمستواهم التعليمي. وقد تكون هذه النظرة ثابتة تبقى تلاحق هذا التلميذ

متى كان مستواه الدراسي ضعيفا، فقد أظهرت نتائج الدراسة التي تناولت عينة من المدرسين الجدد في فرنسا والذين وظفوا عام 1994، ان لهم نظرة ثابتة اتجاه التلميذ الضعيف طيلة سنوات 1993 و1994 و1995. كما اوضحت نتائج هذه الدراسة الموقف السلبي لمدرسي اللغات الأجنبية نحو مجموع التلاميذ Morrison et) McIntyre , 1976) لان تعلم اللغة الاجنبية يتميز بنوع من الصعوبة خصوصا في المراحل الاولى للتعليم

غير ان النظرة السلبية التي يتبناها المدرسون نحو تلاميذهم الذين يتميزون بمستوى دراسي ضعيف عادة ما يرجعون خلفيتها كما اسلفنا الى مبررات ترتبط بالتلميذ نفسه او الى عوامل عامة، غير انهم يهملون تلك العلاقة التفاعلية بينهما والتي يمكن ان تكون سببا في وجود التلميذ في خانة ضعاف المستوى، ففي دراسته التي اجراها على عينة من التلاميذ بلغت 21 وحدة دراسية، والتي تناولت العلاقة بين انجاز التلاميذ المدرسي وسلوك المدرسين وتاثر مفهوم الذات لدى التلاميذ المتمدرسين، توصل سبولدينغ , Spaulding (1954) الى ان التلاميذ الذين يتمتعون بتقدير عال لذواتهم كانوا قد درسوا عند مدرسين يتميزون بالمواقف المشجعة ويتصفون بالصبر والرضا عن النفس ومستعدون لتقديم المساعدة. في حين تميز مدرسو التلاميذ الذين يحملون تقديرا ضعيفا لذواتهم، بالاستبداد والممارسة المستمرة للمضايقات والتكبر.

هذه النتائج تأكدت من خلال ما جاءت به دراسة دافدسون ولونغ , Davidson et lang (1960) والتي أوضحت ان التقدير الإيجابي للذات لدى التلميذ والذي يرتبط بنظرة المدرس الايجابية اليه تدفع به الى تحقيق انجاز اكاديمي جيد والى سلوك متكيف ومنضبط في الصف. في حين اذا كانت نظرة المدرس للتلميذ سلبية فانها ترتبط لديه بتقدير سلبي للذاته ومن ثم بانجاز اكاديمي سلبي.

ان نتائج هذه الدراسات التي حاول من خلالها الباحثون تاكيد العلاقة المتبادلة بين المدرس والتلميذ تبدو انها غائبة لدى المدرسين الذين يعزون نبذ بعض التلاميذ في الصف الى مبررات ترتبط بالتلاميذ مستبعدين مسؤوليتهم المباشرة او غير المباشرة، فالفشل يرتبط بالتلميذ في غالب الأحيان، في حين ان الأسباب التي تؤدي الى هذا السلوك قد تكون متفاعلة فيما بينها، بحيث لا تنفصل سلوكات المدرس وخلفياتها عن سلوكات التلميذ وخلفياتها النفسية والتربوية والاجتماعية والثقافية.

ب ـــ المستوى الاقتصادي ـــ الاجتماعي : يشير العامل الاقتصادي ـــ الاجتماعي الى محيط التلميذ ومعاشه وأصوله الطبقية والشروط المادية والثقافية والتربوية له وأساليب تنشئته، اذ يعتبر هذا العامل في كليته او في جزء منه من بين العوامل التي تحدد تلك العلاقة القائمة بين التلميذ ومدرسه، فان كان هذا المستوى يتميز بالارتفاع كانت العلاقة التربوية ايجابية وان تميز بالانخفاض كانت العلاقة فاترة بينهما او تتجه نحو اللامبالاة او التوتر، وقد تعود هذه العلاقة الارتباطية بين المستوى الاقتصادي ـــ الاجتماعي ونوع العلاقة القائمة بين المدرس وتلميذه الى ارتباط موقف المدرس من مستوى القدرات العقلية وغير العقلية المساهمة في الاداء الدراسي للتلميذ (نشواتي، 1998. 255). فالمستوى الاقتصادي الاجتماعي ارتبط تقليديا بقدرات التلميذ العقلية وبشروط الأداء الدراسي الأفضل، بحيث اعتبر ان التلاميذ ذوو المستويات الاقتصادية ـــ الاجتماعية المنخفضة يمتلكون قدرات عقلية منخفضة أيضا ومن ثم يكون تحصيلهم اقل. وقد ساهمت في تكريس هذه النظرة

لدى المدرسين تلك الدراسات العلمية في مجال التربية والتي راحت تؤكد الارتباط الوثيق بين هذا العامل ومستوى التلميذ الاجتماعي، بل ذهبت الى ابعد من ذلك حينما ربطت السلوك الصفي للتلميذ بهذا المستوى، فقد اعتبرت ان سلوك تلاميذ المدارس التي توجد في الأحياء الشعبية اقل انضباطا واقل اداءا (Thin , 2002 , P.21 - 30) من تلاميذ المدارس الموجودة في الأحياء السكنية الراقية.

ومن جهة أخرى فان تمثلات المدرس للثقافة المهيمنة التي يعيد إنتاجها من خلال نظرته النمطية لهذا التلميذ ذو المستوى الاقتصادي الاجتماعي المنحط تجعل تفاعله مغايرا ومختلفا مقارنة بتلميذ اخر افضل منه في ذلك، بحيث يتعامل معه بنوع من التمييز، لان المدرس ما هو في الأخير سوى فرد من هذا المجتمع وهو منتوج هذه المدرسة التي تكرس مبدأ الفصل بين العمل اليدوي والعمل الأكاديمي وفق طبقة اجتماعية مهيمنة واخرى خاضعة كما عبر عنه C. Baudelot et Establet (Postic , 1979)، وان النظام التربوي برمته ينبع من النظام الاجتماعي السائد وان السلوكات المنتجة اتجاه هذا التلميذ ما هي سوى انعكاس للحياة الاجتماعية، فقد يصف المدرس تلميذه هذا بالفلاح الخشن او البائع المتجول او الريفي الذي لا يفقه شيئا سوى زرع الأرض وتربية المواشي (Merle , 2002, P. 31- 51) ، فهو يعكس في الاخير موقفه الاجتماعي من هذه المهن ومستواها الاجتماعي، معتبرا ان التمدرس موجه الى فيئه اجتماعية خاصة، تمثلت تاريخيا في الطبقة الاجتماعية الراقية، اما الذين ينتمون الى طبقات اجتماعية دونيا فوظيفتهم خدمة الآخر فقط، ومن ثم فان التلميذ الذي ينتمي الى هذا المستوى يسقط مع فيئة غير المرغوب فيهم في الصف من طرف مدرسهم.

ج ـــ احترام معايير الصف : تحدد المعايير في الصف الكيفيات الوظيفية للاتصال وإجراءات التدخـــــل والعمل واشكال مشاركة التلاميذ وطريقة التعبير عن الاراء والمشاعر. ومن بين هذه المعايير ما هو ناتج عن المؤسسة كالتوقيت مثلا ومنها ما هو ناتج عن المدرس((Postic , 1979)، الذي يحدد من البداية صراحة قواعد النظام والعمل كما يحدد السلوك الذي يجب على التلاميذ اتباعه. او يحدد ذلك بطرق ضمنية من خلال سلوكاته في المواقف المختلفة في الصف، وتعتبر المعايير في الصف توقعات على حد رأي كل من امر وافرسون Emmer et Evertson 1997 فهي: ((محددة تتعلق بالسلوك غير المقبـــول والمقبول...)) (حميدة، 1998)، والتلميذ الذي يخترق هذه المعايير يعتبر خارجا عن النظام ومن ثم تجوز معاقبته او ردعه من طرف السلطة القائمة الممثلة في المدرس، ولان التلميذ قد يكرر هذه الاختراقات ويخل بالنظام باستمرار يدفع بمدرسه الى تصنيفه في فيئة غير المرغوب فيهم او المنبوذين ويتبنى نحوه إستراتجية معاملة قد تكون خاصة تتفق مع ما يصدر من هذا التلميذ من سلوكات او قد تكون اكثر تطرفا بحيث تتعدى اشكال الردع والقمع درجة اختراق المعايير.

ومن بين الممارسات الردعية التي يستعملها المدرس اتجاه هذا التلميذ الذي اصبح لا يرغب في وجوده في الصف تلك التي تحط من قيمته أمام زملائه وأمام نفسه كالتشهير بخطأ هذا التلميذ والازدراء بتلك السلوكات التي تصدر عنه وأيضا التشهير بنتائجه الدراسية الضعيفة حينما يعيد أوراق الامتحان الى التلاميذ فيضرب به المثل في الضعف واللامبالاة بل يصفه بشتى الأوصاف المشينة التي تحط من قيمته أمام زملائه وامام نفسه. وقد يعتبر المدرس هذا السلوك من صميم ممارسته المهنية، لان

قمع التلميذ غير المنضبط بهذه الأساليب يعتبر سلوكا تربويا يرتبط بالمدرسين تقليديا ا(Merle , 2002, P. 31- 51) يكرسون به النظام ويدافعون به عن سلطتهم في الصف. غير ان إقرار هذه السلطة من خلال الدفاع عن معايير الصف وفرض احترامها د يؤدي الى تفاعل صفي مغلق، فيصبح سلوك التلميذ انعكاسا لتدخلات المدرس المستمرة لتوقيفها، فكلما حاول قمع سلوك جديد يكون هذا التلميذ قد مارس سلوكا آخرا غير مقبول ، فيدخل الطرفان في (منطق المزايدة) (Bruneteaux , 1994)، مستعملين تكتيكا متبادلا على حد تعبير وود Woods ، 1990).

إن التصعيد المتبادل بين الطرفين، يؤدي الى استنفاذ المدرس لجميع أشكال العقاب التي تسمح له المؤسسة باستعمالها، مما يضع سلطته موضع اهتزاز ويزداد لديه الشعور بالنبذ لهذا التلميذ ويأخذ التفاعل بينهما صورة اكثر سوءا، لان السلطة التربوية تستند الى الهيمنة بمفهوم فيبر M. Weber والتي لم يكن للمدرس الحظ في ان يتمثلها هذا التلميذ، الذي لم يخضع لهيمنة المؤسسة التي تنبع منها شرعية ممارسة سلطته في الصف. (Bourdieu et Passeron, 1970).

بالرغم من أن هناك جزء من السلطة ينتج عن عقد أدنى بين المدرس وتلميذه يرتبط باحترام معايير الصف تلعب فيه شخصية المدرس وأساليبه الخاصة دورا هاما، الا ان التلميذ قد يتجاوز هذا العقد، خصوصا اذا شعر ان مدرسه لم يعد محترما في نظره ولا قادرا على ردعه، فيلتجا الى ممارسات تحاول ان تطيح بهذه السلطة وايضا باساليب فرضها، ويظهر في الصف بصورة مغايرة لزملائه تتميز بخصوصيات ترتبط بشخصية التلميذ المنبوذ فقط، فيكرس هذه الصورة لديه ولدى الجميع. غير انه قد يغير من اساليب المواجهة هذه اذا حاول المدرس تغيير معاملته له، وغير أساليب القمع التي يمارسها ضده بأخرى مضادة لها، كاستعماله لاساليب اللين وتعزيز السلوك الايجابي لديه، فقد أثبتت دراسة قام بها مادسون واخرون G. H. Madsen أن المدح يعتبر احد عوامل ضبط الصف والسيطرة على التلاميذ المتمردين فيه (Morrison et McIntyre 1976).

د ـــ البيئة الصفية : يعتبر الصف الدراسي مجالا يتفاعل فيه المدرس والمتعلم، فهو بيئة تحكم هذا التفاعل وتوجهه، فان كانت ايجابية تنتج بالضرورة سلوكا ايجابيا، في حين اذا تميزت بالسلبية تنتج سلوكا سلبيا، فالإنسان لا يملك سوى الخضوع إلى شروط هذه البيئة (Skinner 1953 1971) ، و قد اجمع عدد من السلوكيون امثال سكينر Skiner واكسلرود وولكر وشيا Axelrod , W alker , et shea على ان السلوك غير السوي للتلاميذ هو نتاج بيئة تعليمية غير سوية، وحتى يصبح هذا السلوك سلوكا اجتماعيا وجب تعديل هذه البيئة (حميدة، 1998)، بما يتلاءم مع غاية الصف وتشبع حاجات جماعة التلاميذ، لان كثير منهم يلجأ الى السلوكات المنحرفة وإثارة الإزعاج بغرض جذب انتباه المدرس نحوهم، فاذا لاحظوا ان مدرسهم لا يهتم سوى بالتلاميذ الإيجابيين فقط تخلوا على هذه السلوكات ومارسوا تلك التي يمكن ان تحقق اهدافهم (Bandura , 1969 , 1977). فالتلميذ كغيره من الأفراد هو بحاجة الى القبول الاجتماعي والشعور بالأهمية يسعى الى إشباع هذه الحاجات من خلال تفاعله مع الآخرين، ولا يستطيع المدرس ان يفهم سلوكه الا اذا ادرك الغايات التي توجه هذا السلوك فالتلميذ كما يرى رادولف داركيس Rudolf Dreikus الذي يسيء التصرف هو ببساطة لديه افكار خاطئة عن الكيفية التي يحقق بها الانتماء (حميدة، 1998). فالمشاغب ليس سوى تلميذ يحاول اشباع حاجاته الى الانتماء الى

جماعة الصف كما انه يحاول جذب انتباه مدرسه اليه حتى يشعر بقيمته، غير انه يكون قد استعمل اساليب وطرق غير مقبولة تخل بالنظام وتستدعي التدخل لقمعها ووضع حد لها بطرق قد تزيد من الطين بلة، لذلك كان عليه ان يفهم تلك الحاجة التي يهدف التلميذ الى تحقيقها قبل التدخل، فقد اعتقد غلسر William Glassr أن الحاجة الى النجاح تنمي مشاعر القيمة الذاتية والمسؤولية الاجتماعية لدى التلاميذ بحيث تؤدي الى تحسين سلوكاتهم غير السوية، ولا يمكن لهذه الحاجة ان تشبع في نظره الا اذا تآلفوا وجدانيا مع اشخاص قادرين على مساعدتهم كي يمارسوا اختيارات توصلهم الى النجاح (حميدة، 1998)، ويعتبر المدرس من بين اهم هؤلاء الاشخاص، فاذا فشل في هذه المهمة عزز لدى تلاميذه الشعور بالاحباط وصرفهم الى انتاج سلوكات قد تكون اكثر اساءة في الصف ومن ثم تنتج لديه مشاعر النبذ اتجاههم التي تزيد من العلاقة التفاعلية توترا بينهما.

2 ــ العوامل الذاتية : إن العلاقة بين المدرس والتلميذ لا تحددها تلك العوامل الظاهرة للعيان فقط، بل تلعب الى جانبها العوامل الانفعالية والنفسية أيضا دورا مهما. فإذا كانت هذه العلاقات تتمظهر في اشكال مختلفة من السلوك يمكن تلمسها موضوعيا، فان خلفياتها قد تكون غامضة او مختفية وراء ظاهرها، فردة الفعل المفاجئة للمدرس في موقف تربوي ما او نظرة سلبية عميقة اتجاه التلميذ قد تتصل بعمق شخصـــــيته او انها قد تعود الى معاشه النفسي والاجتماعي والدراسي، فالسلوك العدواني او الشعور بالذنب الذي يظهر لدى بعض المدرسين يعود الى الكيفية التي ادمجوا بها ماضيهم الطفلي والى فشلهم في حل تلك المشكلات النفسية المتعلقة بالحاجة الى السيطرة والى الحماية وانتقالهم الى وضعية الراشد وتمثلاتهم لمدرسيهم الدكتاتوريين (.Mauco ,1963).

وبالمقابل فان المعاش النفسي للتلميذ يؤثر بدوره في سلوكه، فصراعاته مع المدرسين قد تعود الى صراعات يكون قد عاشها مع أمه او مع أبيه والتي تحدد اتجاهاته النابعة من عقدة اوديب المشحونة بالقلق مبدئيا نحو المدرسة او نحو مدرسيه، وقد تظهر هذه الصراعات اكثر حدة لدى الولد عنه لدى البنت (Klein , 1972)

فالتحليل النفسي ينظر الى العلاقة القائمة بين التلميذ ومدرسه من خلال العودة الى شخصية كل منهما والبحث في عمق الطفولة التي عاشاها ، فهما في نظره يشوهان الوضعية القائمة بتعاملهما معها من خلال ماضيهما، بحيث يكرران تلك الصدمات الطفولية في الوضع الجديد. والقيمة التربوية للمدرس ترتبط بدرجة نضجه الانفعالي من خلال التحكم في انفعالاته والتعامل مع التلميذ بأسلوب يساعده على حل صراعاته (Postic, 1979) من خلال فهم سلوكاته وخلفياتها النفسية والتربوية والاجتماعية ، فقد تعود نظرة التلميذ السلبية الى المدرسة والمدرس الى أسرته، حيث يكون الأبوين قد شكلا له تمثلات سلبية اتجاههما، فهما لاعبين غائبين حاضرين دائما في العلاقات الصفية وفي تشكيل المشاعر السلبية والإيجابية لابنهما، والمدرس الذي يفشل في إشباع حاجات التلميذ التي لم تشبع في أسرته يسقط في الفراغ الذي يعيشه ويتجه نحو الصراع ضد القلق الذي أحدثته له هذه الوضعية (Postic , 1979).

وقد لا يترك المدرس فراغا لتلميذه فقط، بل يتحول الى عائق أمام إشباع حاجاته هذه ليصبح مصدر إحباط له، فتتشكل لديه ميولا عدوانية نحوه تطفو على السطح كلما توفرت الشروط الموضوعية لها بحيث تتمظهر في العنف بجميع أشكاله.

ــ الاستهانات fantasmes : حسب ازاك Susan Isaacs فان الاستهام هو اشباع لحاجة وتصحيح لواقع غير كاف ، فهو بهذا المعنى يشير الى انه مضمون بدائي لسيرورة نفسية لا واعية وتعود معظم الدراسات التي تناولت الاستهامات في التربية الى تلك الأعمال التي قامت بها ملاين كلاين Melanie Klein فهي تعتقد ان الاستهامات لاشعورية تعود الى استدخال ثدي الام، أي استدخال موضوع خارجي الى الداخل مع كل ما يرتبط به من صفات ومن معاش سيئ او ايجابي وفق الاشباع او الاحباط ، فرفض التلميذ لمدرسه يعود الى علاقته سلبية بثدي امه في طفولته (Postic , 1979)، باعتبار ان المدرس هو مصدر العطاء والحماية والتبعية مثل الام، فهو يعطي للتلميذ معرفة وياخذ بيده نحو حل المشكلات التي تقلقه، غير انه قد يكون صورة لثدي الام الجاف الذي ينتج علاقات مضطربة وسلبية لدى التلميذ تنعكس في سلوكاته في الصف خلال عملية التفاعل بينه وبين مدرسيه.

و في تحليله يرى كايس R. Kaes ان العلاقة التفاعلية بين المدرس والتلميذ تحكمها سلسلة من الاستهامات اللاشعورية لدى المدرس تتمحور حول نزوات متضادة للحياة وللموت والحب والحقد. وقد قام هيومن Paula Heimmann بتحليل لهذه النزوة، حيث اعتبر ان نزوة الحياة تدفع بالفرد الى التوحد مع الاخرين، اما نزوة الموت فتتجه الى تخريب النظام وتفكيك التوحد معهم فهي لا تسمح بإعادة بناء نظام جديد (Postic, 1979). وقد تتغلب هذه النزوة عن تلك المتعلقة بالحياة، فتنشا علاقة متضادة بين المـــدرس وتلميذه في الصف تتميز في الهدم وتستبعد مشاعر الحب والتوحد لتحل محلها مشاعر الرفض والحقد، وقد تتجلى هذه النزوة لدى المدرس في سلوك النبذ الذي يمارسه على تلميذه ، بحيث يبعده من مجاله البناء في العلاقة التفاعلية القائمة في صفه، مما يدفع بالتلميذ الى انتاج اشكال مختلفة من السلوكات يدافع على بقائه من خلالها كممارسة العنف ضده مثلا ، فينزع الطرفان الى ممارسة نزوة الموت بدلا من نزوة الحياة.

التبعية : تحدد التبعية العلاقة الضرورية التي تتأسس بين شخص وآخر، بحيث لا يستطيع احدهما القيام بشيئ دون تدخل الاخر. فالتلميذ لا يستطيع تجاوز مساعدة مدرسه وهو يبحث عنها في ذاته، بل يذهب ابعد من ذلك حينما يقترب من رغبة المدرس من اجل الحصول على المكافآت فتنشا بينهما علاقات وطيدة يشعر التلميذ من خلالها بالتبعية لمدرسه وقد يتملكه القلق اذا احس بنوع من الاستقلالية عنه، فيبدي سلوكا مضادا اتجاهه، بحيث يتصرف بشكل فوري وبانماط سلوكية معتادة لديه لانه كان ينتظر منه الحماية والتغذية الروحية (Postic , 1979. 130). كما أنه قد اعتاد على الشعور بالتبعية له التي كان ينميها لديه دائما، فالمدرس يعمل جاهدا من اجل إبقاء وضعيات التبعية له قائمة، كما يعمل ألا يظهر التلميذ صراعه معه لان تعليماته غير قابلة للنقاش في اعتقاده (Filloux , 1974).

إن حرص المدرس على ان يبقى تلميذه تابعا له ينبع من انه هو المصدر الوحيد للمعرفة في الصف وان تملكه لهذا العنصر الحيوي في العلاقة بينهما يجعل منه الآمر المطاع، غير انه يشعر بنوع من القلق لما يعي ان مصدر تبعية الآخر إليه يتناقص حينما يعطي كل يوم جزءا منه الى التلميذ التابع له والذي يتجه نحو الاستقلالية عنه كلما نما معرفيا بحيث يتجاوزه يوما ما.

ـــ التحويل le transfert : يشير التحويل بشكل عام الى مجموع سلوكات التلميذ التي تتسم بالمحـــبة او العداوة نحو مدرسه ، فهو يقوم بتحويل بعض الخبرات التي عاشها مع ابويه نحو مدرسه ، او انه يبحث احيانا لديه عن اشباع لحاجات لم تشبع في الماضي.

فالتلميذ قد يلتجأ الى مجموعة من السلوكات التي يعتقد انها سوف تؤدي لإشباع هذه الحاجات، فيعمل على استدراج مدرسه لإنتاج علاقة تظهر فيها مجموعة من العوامل تسمح له بالثورة ضد صورة الأب الواقعي بأساليب قد تتميز بنوع من العدوانية (Postic , 1979)

إن الثورة المباشرة ضد الأب الواقعي الذي يتميز في نظر التلميذ بعلاقة متشددة معه أو يعتبر بالنسبة إليه عائقا يحيل دون إشباع حاجاته، لم تعد ممكنة لاعتبارات اجتماعية ودينية ونفسية، الأمر الذي يدفعه إلى البحث عن موضوع مشابه في الخصائص، وقد يكون المدرس هو أفضل صورة له، خصوصا إذا حاول هذا الأخير الظهور لديه بصورة الأب، فيفرغ شحناته السلبية اتجاهه، محاولا إزاحته باعتباره موضوعا محبطا، وقد يستعمل في ذلك أساليب تتميز بالعنف والشدة والتطرف، مما يدفع بالمدرس إلى تبني أسلوب مضاد للحفاظ على صورته أمام التلاميذ واستمرار سلطته في الصف، وقد يستمر هذا التوتر إلى أن يصبح الميزة الأساسية التي تطبع علاقة المدرس بهذا التلميذ في الصف.

إن لعب دور الأب أو الأم من طرف المدرس في الصف قد يزيد من الأمر تعقيدا، بحيث يوفر للتلميذ ذلك الموضوع المحبط الذي يبحث عنه من اجل التخلص منه وإشباع تلك الحاجات الناقصة، وفي الوقت نفسه قد يؤدي إلى نتائج عكسية لدى مجموع التلاميذ فقد ذهب اوري F. Oury 1967 إلى القول بعدم اللعب في أي لحظة من اللحظات دورا تحويليا أبويا أو أمويا لان ذلك يهدد البناء الكلي للصف وان التكفل بالتلميذ قد ينتج علاقة تفضيلية مما يدفع بالتلاميذ الآخرين إلى تبني سلوكات مضادة من اجل إسقاط تلك العدالة المغلوطة لدى مدرسهم الذي يفترض إن يكون الصورة المثالية في نظرهم (Postic, 1979).

ـــ السلطة Pouvoir : في كل عام دراسي جديد يحاول كل مدرس تبني مجموعة من الأساليب من اجل فرض النظام في الصف والمحافظة على سلطته بشكل من الثبات طيلة السنة الدراسية. فقد يعتبر ذلك من مهامه الأساسية. ففي تحليل له لبنية النشاطات التربوية للمدرس استنتج دوران Durand (1996) ثمانية عوامل من بينها الحفاظ على النظام وتنظيم الصف وشد انتباه التلاميذ واهتمامهم ودفعهم الى العمل والتعاون والتحصيل واعطاء معنى لما يتعلموهم (Casalfiore , 2002. 75-84)، بحيث تعتبر المهام الثلاث الأولى من صميم النظام. لان تكييف الصف مع مهامه التربوية يعتبر من بين التقاليد السائدة في

الأنظمة التربوية، بحيث يصعب في البداية على التلاميذ الانتقال من زمن سابق إلى زمن الصف، فيستدعي الأمر من المدرس استعمال أساليب تتميز بالصرامة من اجل فرض المعايير والحفاظ عليها

(Thin , 2002 . 21- 30) أو استعمال أساليب تتميز بالقوة الرمزية كتلك التي تظهر من خلال تحديد القواعد والإجراءات في بداية الحصة الأولى (حميدة، 1998) ، لان انخفاض متطلبات النظام في الصف تشعر التلاميذ بالضيق كما أنها قد تنتج لديهم سلوكا عدوانيا يجد المدرس نفسه عاجزا على معالجته ، فقد استنتج هارغريفز Hargreaves من دراسته التي تناولت علاقات المدرس مع التلميذ في التعليم الثانوي، ان التلاميذ يميلون الى المدرسين الذين يتحكمون في نظام الصف ويقمعون التلاميذ الذين لا ينصاعون إليهم (Morrison et McIntyre , 19 76). غير أن هذا التحكم والقمع الذي سوف يمارسه المدرس على التلاميذ غير المنضبطين قد يزيد من تصعيد حدة الصراع معهم ، وقد يكون هؤلاء التلاميذ عادة ممن يشعرون بالنبذ والإقصاء مقارنة بزملائهم ، فيلتجئون الى تبني إستراتجية تعمل على الإطاحة بصورة المدرس نفسه من خلال تهديد سلطته والعمل على تجاوزه كعائق امام تحقيق ذواتهم في جماعة الصف التي ينتمون اليها.

فالتلميذ المنبوذ يبحث على الدوام على وضعيات المواجهة كي يضع من خلالها السلطة التي تحكم الصف موضع التهديد، محاولا جلب مدرسه الى مجال لا يسمح له بممارسة سلطته عليه فيه، لأنه محكوم عليه باحترام معايير المؤسسة التي ينتمي اليها ، فيفرض هذا التلميذ نوع العلاقة التي يريد من خلال المواجهة الجسدية او استعمال الألفاظ التي تستهجن بقيمة المدرس وشخصه(Thin , 2002 ,P.21-30).

ان الأساليب التي يتبعها المدرس في تثبيت سلطته والحفاظ على استمرارها تنبع من خبرته الشخصية التي يكون قد استقاها من خلال ممارسة احد المدرسين لها في الصف الذي كان يدرس فيه، والتي كانت تعطي نتائج مرضية ضد التلاميذ غير المنضبطين. او يكون قد جاء بأساليب التسيير هذه من عند زملائه، فالاحتكاك المباشر بهم باعتبارهم ينتمون إلى مؤسسة تعليمية واحدة، سمح له بالاستفادة من خبرتهم في فرض النظام في الصف. غير أن هذا المدرس قد يقع في وضعيات جديدة لم يتعرض لها من قبل، الأمر الذي يتطلب منه التحرك بسرعة، فيلتجأ إلى تجريب مجموعة من الأساليب معتمدا على فكرة المحـــــاولة والخطأ.

غير ان كل هذه الاساليب في الممارسة من اجل الحفاظ على السلطة واستمرار فعلها في الصف قد تبوء بالفشل بل تزيد من الأمر تعقيدا، فيسقط المدرس في شباك التلميذ الذي يدخله في دائرة مفرغة، بحيث يصعد مواقف الاصطدام كلما تبنى المدرس أسلوبا جديدا للمواجهة الى ان يوصله الى استنفاذ كل طـــــرقه ويفرض عليه سلوكه المعيق للعملية التعليمية فتنقطع العلاقة التربوية الايجابية بينهما لتتأسس علاقة جديدة مبنية على الصراع والمواجهة، يعتمد فيها كل طرف على قدرته وقوته من اجل إضعاف الآخر والهيمنة عليه.

التوقع : حسب روزنتال وجاكبسون Rosethal et Jacobson فان التلميذ يتأثر بتوقعات مدرسه، ويحاول ان يساير هذا التوقع، كما ان المدرس يتصرف وفق توقعاته أيضا، فهو يقلل من أدائه التعليمي إذا توقع من التلميذ بذل جهد اقل، فيصرف معظم وقته في التكرار وقد يذهب به الأمر إلى الاهتمام بأعمال لا علاقة لها بمهمته التعليمية، وقد يعيد نشاطه التعليمي إلى وضعية أفضل إذا شعر أن التلميذ قد استعاد أداءه. فالمدرس يكيف نشاطه التعليمي وفق ما ينتظره من تلاميذه، فتوقعه بضعف الأداء ينعكس على سلوكه فيقلل من نشاطه ويرمي بالكرة في ملعب التلميذ من خلال استعماله لعبارات تبعد المسؤولية عليه وتحملها للتلميذ كعبارات الغباء أو ضعاف العقول أو التلاميذ الذين لا يفهمون مهما بذلت معهم من جهد Morrison et McIntyre , 1976) إن هذا السلوك الذي يمارسه المدرس قد لا ينسحب على كل الصفوف أو على جميع تلاميذ الصف الواحد، بل يتكيف مع كل وضعية وفق ما يتوقعه منها، سواء من حيث الجانب المعرفي أو أساليب الضبط وشدتها.

ان التلميذ يتوقع بدوره من مدرسه ان ياخذ بيده الى غاياته التعليمية ويشبع حاجاته الى المعرفة ، فهو يهمه بالدرجة الاولى ان يساعده على استيعاب المادة الدراسية التي يشرف على تدريسها، ولا يتوقع منه الا بما يرتبط في اعتقاده بدوره كمدرس، فالتلاميذ يولون اهتماما خاصا للجانب التعليمي لمدرسهم اكثر من تركيزهم على الصفات الشخصية وعلى اساليب فرض النظام في الصف (منصوري، 2003) ، فتمكن المدرس من مادته والكيفية التي يستعرضها بها وايضا عدالته في التقويم عوامل يحبذها التلاميذ في مدرسيهم بالدرجة الاولى، في حين تبدو ممارساتهم الصفية بالتوازي مع تقديم المادة تبدو اقل اهمية لديهم باعتبار ان الجانب التربوي والتهذيبي كان لم تتنازل عليه الاسرة للمدرسين بعد كما اوردته دراسة (Musgrove , 1966)، وان دور المدرس هو التعليم لا غير، لذلك جاءت نظرتهم مرتبطة بالجانب المعرفي له فقط، بالرغم من ان هناك عوامل اخرى تؤثر فيهم بشكل غير واع، كتقدير المدرس لذاته وتكيفه ورضاه المهني... فقد أوضحت نتائج بعض الدراسات ان تقدير الذات الايجابي لدى المدرس يعتبر ذا اهمية قصوى في تاثيره على التلاميذ اكثر من تلك التقنيات والوسائل التربوية الناجعة وحتى من تلك التطبيقات المعتمدة

(منصوري، 2003)، فالمدرس الذي يتمتع بتقدير سلبي لذاته قد يتوقع منه تلاميذه أداء معرفيا اقل وأداء ضبطيا ضعيفا، كما يكون أداءهم التعليمي بالمقابل ضعيفا أيضا وسلوكهم الصفي غير مستقر. ومن جهة أخرى فان طبيعة اتجاه التلميذ نحو مدرسه قد ترتبط بمستواه الدراسي ومدى احترامه لمعايير الصف، بحيث تنبع نظرته لمدرسه من نظرته لذاته ، فقد لا حظ Hargreaves في دراسته التي تناولت العلاقات بين المدرسين والتلاميذ في التعليم الثانوي انه كلما ارتفع مستوى التلاميذ كلما كانت نظرتهم إلى مدرسيهم ايجابية، في حين تتميز نظرة التلاميذ ضعاف المستوى بالسلبية، بحيث يصفونهم بأوصاف وطباع تتميز بالخشونة ويتوقعون منهم سلوكات غير لائقة (Morrison et McIntyre, 1976). الأمر الذي يدفع بهم إلى التكيف مع هذه التوقعات فيقومون بنشاطات تعيق سير الدرس وتخل بالنظام، ويجد بعض التلاميذ ـــ خصوص أولائك الذين يشعرون باستياء شديد من مدرسهم ولا يتوقعون منه سوى ردود فعل سلبية ـــ فرصة لتصعيد التوتر ورفع سقف الاضطراب بغرض دفع رئيس المؤسسة إلى التدخل وإحراج هذا المدرس أمامهم، فيشعرون بنوع من اللذة والارتياح لأنه أخيرا سقط في نظر الجميع.

إن هذه العوامل التي ذكرنا (العوامل الموضوعية والذاتية) لا تعدو أن تحكم العلاقات التربوية في الصف وحدها، حيث يمكن إضافة البيئة الصفية ذاتها من خلال بنيتها وتفاعل عناصرها المادية والبشرية وأيضا النظام التربوي برمته، الذي يوجه مسار هذه العلاقات من خلال تلك القوانين والتوجيهات وأسس تكوين المدرسين وأيضا مصالحه المباشرة وغير المباشرة المرتبطة في العادة بمجموع تصوراته وأفكاره والتجربة التاريخية التي تعرض إليها.

المراجع العربية :

عبد المجيد نشواتي (1998)، علم النفس التربوي، مؤسسة الرسالة، الأردن.

فاطمة إبراهيم حميدة (1998)، مداخل وإستراتيجيات في إدارة الصف، مكتبة النهضة المصرية

عبد الحق منصوري (2003)، صفات المعلم الإنتاجية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر.

المراجع الأجنبية :

Bernar Rey (2004) , *Discipline en Classe et Autorité de L'enseignant Elément et Réflexion et Action* , De bock, bruxelles.

Bandura ,A.(1969) , *Principles of Behaviour Modification*, Holt, Rinehart, and Winston : New York.

Bandura , A. (1977) , *Social Learning Theory* , Prentice-hall Inc , englewoodCliffs , new Jersey , PP.195-200.

Bourdieu , P. et Passeron , J. , La reproduction , Eléments pour une Théorie du système D'enseignement, Minuit , Paris.

Bruneteaux , P. (1994), *Les institutions et Les paumés : Les logiques de la surencher* , Critiques Sociales , n 5-6.

Casalfiore, S , *Les instructions de L'activité quotidienne des enseignants en Classe* , Revue française de pédagogie , N 138 , PP. 75-84

Davidson , H. H. et Long , G. (1960) , *Children's Perception of their teacher's feelings toward them related to self-perception ,* school Achievement and Behaviour Journal of Experimental Education.

Filloux , J. C. (1974) , *Psychologie des Groupes et Etude de la Classe* ,in Traité des Sciences Pédagogique , Publié sous la direction de M. EBESSE et MILARET , t. 6 , PUF , Paris.

Gilly , M. (1980) , *Maître – Elève : Rôle Institutionnel et Représentation* , PUF.

Klein , M. (1972) , *Essai de Psychanalyse* , Payot , Paris.

Marcel , B. (1979) , *La relation Pédagogique* , PUF.

Mauco,G. (1963) , *L'education Affective et Caractérielle de l'enfant*, Préface Isambert , Cahiers de Pédagogie Moderne , (coll. Bourrelier), Librairie A. Colin.

Merle , P. (2002) , *L'humiliation des Elèves dans L'institution Scolaire : Contribution a une Sociologie des Relations Maitre-élèves*, Revue Française de Pédagogie , N 139 , PP. 31-51.

Musgrove , F. (1966) , *the Social Needs and Satisfaction of some young People* , British Journal of Psychology , Vol. 36.

Morrison , M. et McIntyre (1976 , *Psychologie Sociale de L'enseignement* , T.2 , Dunod.

Latier , N. (2001) , *Psychosociologie de L'éducation* , Armand Colin, Paris.

Spaulding , R. L. (1954) , *Achievement ,Creativity and Self-Concept Correlates of Teacher Transactions in Elementary School* , In Stendler C. B. (ed) Readings in Child Behaviour and Development , Harcourt, Brace and World : new York.

Woods , P. (1990) , *L'ethnographie de l'école* , Armand Colin , Paris.

الهوامش:

1 كتاب العروض للخليل مفقود وقد نقلت منه كتب العروض دوائره مثل العقد الفريد لابن عبد ربه الذي اعتمد عليه ونقل شواهده.

2 ينظر شفاء لغليل في علم الخليل، محمد بن علي المحلّيّ، تحقيق شعبان صلاح، دار لجيل بيروت، ط1، 1991، ص165.

3 ينظر مفتاح العلوم، يوسف بن.بمحمد بن علي السكاكي، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ص566-567.

4 مهمل عند الخليل وعند السكاكي ص 567مستعمل واستشهد بقول امرئ القيس :(ألا يا عين فابكي — على فقدي لملكي) وهو مجزوء مقلوب الطويل أوالمستطيل كما يسميه بعضهم .

5 قواعد الشعر ، مصطفى حركات، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة رغاية الجزائر، 1989 ط1، ص 25 .

6 يستثنى من هذا عروضي معاصر للخليل ادّعى كذبا بعد ظهور كتاب العروض للخليل أن العرب كانت تعرف الدوائر، وهو أبو محمد برزخ بن محمد الكوفي ، قال عنه ياقوت الحموي إنه ((هو الذي صنف كتابا في العروض نقض فيه العروض في زعمه على الخليل، وأبطل الدوائر، والألقاب، والعلل التي وضعها، ونسبها إلى قبائل العرب، وكان كذابا)) معجم الأدباء: أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي، دار الكتب العلمية بيروت ،لبنان، ط1 ،1991، 327/2 .

7 كتاب الحيوان : الجاحظ ، تحقيق باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 2003، 100/7 . وقال النظام كلاما جائرا قبل هذا واصفا الخليل بأنه ((توحّد به العجب فأهلكه، و صور له الاستبداد صواب رأيه، فتعاطى ما لا يحسنه و رام ما لا يناله ...)) وهذا القول ليس بصحيح ولم يفرزه إلا حجاب المعاصرة، و الحسد. لأن علم الخليل، وآثاره، وأخلاقه التي نوه بها العلماء تشهد بزهده، وفقره، وتواضعه وصلاحه، وذكائه.

8 العياشي نظرية الإيقاع العربي نقلا عن ربيعة الكعبي ، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة الشعر العربي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2006.

9 ينظر شفاء لغليل في علم الخليل ، محمد بن علي المحليّ 1991، ص124-168.

10 الأحسن زيادة علة جديدة هي إسكان ثاني الوتد المجموع فتنقلب مستفعلن إلى مفعولان.

11 أو الطي و إسكان ثاني الوتد المجموع وهذا أحسن .

1 — على غرار ما حدث في شيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا سابقا وغيرها.

1 2 — لويس جون كالفيه — إيكولوجيا لغات العالم — ترجمة باتسي جمال الدين مراجعة وتقديم مديحة دوس — المجلس الأعلى للثقافة ط القاهرة 2004 ص13

3 — يقول أحدهم "ينبغي أن نهتم بوضعية التفرد اللغوي لأنها تمثل الوضعية اللسانية الأكثر طبيعية، بحكم أنها تستجيب أكثر من غيرها لفطرة الأفراد، إذ جبلوا على التواصل لاضطرارهم إلى التجاور والتشارك، وعلى الاقتصاد في الجهد فاستغنوا باللغة الواحدة، واستنكفوا عن اكتساب

غيرها لأن في اكتساب أداتين هن أجل استعمالهما لنفس الوظيفة بذلا لجهد إضافي ونقد للجبلة. انظر محمد الأوراغي ـــ التعدد اللغوي انعكاساته على النسيج الاجتماعي ـــ ص 09

4 ـــ بلومفيلد Bloomfield مثلا يعرفها "بالتحكم التام في لسانين "، ومثله براون Brown وكريستوفرسونchristopherson . بينما هال Ha ll وهوغن Haugen رأيا أن الفرد يكون ثنائي اللسان انطلاقا من قدرته على التواصل مع فرد آخر بلسان آخر.أما ماكنمارMacnamar يشترط في ثنائي اللسان أن يمتلك حدا أدنى من القدرة، التي تمكنه من التعبير بلسان آخر، كما يعبر بلسانه الأم . تيتون ريتروTitone Renzo يرى أنها قدرة الفرد على التعبير بلسان ثان مع احترام مفاهيم ونظم المكون القاعدي له.للتوسع أكثر يرجى الرجوع إلى المرجع التالي : Jean Yvon Lanchec – psycholinguistique et pedagogie de langues – PUF.PARIS-1° edition 1976.

5 ـــ أندري مارتيني، مبادئ في اللسانيات العامة، ترجمة سعدي زبير .دار الآفاق .الجزائر .دت ص146

6 ـــ محمد الأوراغي ـــ التعدد اللغوي ـــ انعكاساته على النسيج الاجتماعي ـــ بتصرف ـــ منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ـــ سلسلة بحوث ودراسات رقم 36 جامعة محمد الخامس المملكة المغربية ـــ ط1 2002 ـــ ص48

7 ـــ من هؤلاء الباحث العربي كمال بشر .انظر : كمال بشر ـــ علم اللغة الاجتماعي ـــ ص177

8 ـــ استعمل هذا المصطلح لأول مرة سنة 1885 من قبل بسيكياري ثم أعاد بعثه سنة 1928، وبعده سيستعمله مارشي سنة 1930 . لكنه سيعرف تحديدا علميا أكثر سنة 1959 من قبل فرغيسون . بعدها سيصبح اعتمادها شائعا .إذ نجدها في أعمال فيشمان سنة 1963 و1970 .ثم يحتضن هذا المفهوم مجموعة من الباحثين ومنهم لودي وماني ودي بييترو للتوسع أكثر يرجى العودة إلى المراجع التالية : Henri Boyer-introduction a la sociolinguistique -p48- Louis Jean Calvet –la guerre des langues et les politiques lingistiques-p43

9 ـــ Louis Jean Calvet-la guerre des langues et les politiques linguistiques-p44

10 ـــ Henri Boyer – introduction a la sociolinguistique- p49

11 ـــ محمد الأوراغي ـــ المرجع المذكور سابقا ـــ ص11

12 ـــ لقد بلور الاستعمار الحديث خريطة جغرافية، وأخرى لسانية مختلفة تماما عما كانت عليه. ونفوذ فرنسا الاستعمارية والبرتغال في إفريقيا، والاستعمار البريطاني في إفريقيا وآسيا وأمريكا الشمالية، والاستعمار الاسباني والبرتغالي في أمريكا الجنوبية، دليل حي على ذلك .

13 ـــ مثال ذلك مكانة اللسان الفرنسي في دول المغرب العربي، الذي صار بعض الأحيان يزاحم اللغة العربية.

ـــ محمد الأوراغي ـــ المرجع المذكور سابقا ـــ ص23

15 ـــ ال

16 ـــ المرجع نفسه ص24

17 ـــ تقترب هذه الفكرة إلى حد ما من مفهوم العالم بيير بورديو بشأن السوق اللغوي.

18 ـــ جون لويس كالفيه ـــ إيكولوجيا لغات العالم ـــ ترجمة باتسي جمال الدين ـــ ص 18.

الهوامش :

1-فراس السواح :لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط 8، دمشق، سوريا 2002 ص251.

2- فراس السواح :لغز عشتار ص252.

3- سليمان مظهر، أساطير من الغرب، دار الشروق، ط1، القاهرة2000، ص14

4- فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، ط1، دمشق، سوريا2001، ص175

5-المرجع نفسه ص176

6-محمد علي شمس الدين، الجنوب حملني ثم حملته، الثورة:حوار مع محمد علي شمس الدين، يومية الثورة، تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، لقاء الأسبوع . أجرت الحوار فادية مصارع 2008/11/12 . الرابط الإلكتروني:
http/thawra.alwehda.gov.sy/_Rint_veiw.asip ?filName=95983058200811221038

7-فراس السواح، الأسطورة والمعنى، مرجع سابق ص22.

8-فراس السواح، لغز عشتار، مرجع سابق ص203.

9-المرجع نفسه ص203.

10-المرجع نفسه ص203

11-المرجع نفسه ص203.

12-صدوق نور الدين، عبد الله العروي وحداثة الرواية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت لبنان /الدار البيضاء المغرب، 1994ص40.

13-محمد عرب، شرائع النفس، العقل، الروح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 2005 ص205.

14-محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية وإطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1998.ص266.

1 محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة بيروت، ط 3، 1983، ص 101

2 ألكساندر ديما، مبادئ علم الأدب المقارن، ترجمة:محمد يونس ص 133- 134.

3 عبده عبود، الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 28، العدد الأول، يوليو/سبتمبر 1999، ص 290.

4 " *Imagologie* "، *Image* : في القرن الحادي عشر، مشتقة من اللاتينية" *imago* "، وتعني : تمثيل، صورة، تخيل. *Dictionnaire Etymologique. Jean Mathieu , Rosar, Marabout ,1989, Alleur Belgique.*

5 دانييل، هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة: غسان السيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص 79

6 - عبد النبي ذاكر، الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والبلاد الروسية، خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، ط1، 2004 2004.ص 70

7 *Qu'est ce que la littérature comparée p 37. Pierre Brunel. Claude Pichois.*

8 *Dictionnaire des termes littéraire. http://www.ditl.info/*

9 دانييل، هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص: 86.

10 عمر بن قينة، الشكل والصورة، دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1995، ص107

11 عبد الوهاب عزام، المذاهب النقدية في أدب الرافعي، مجلة التربية، العدد: 126. 1998 تصدر عن وزارة التربية والتعليم .قطر.

12 روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، وما بعدها، دار المكشوف، ط1، 1971، ص 192 .

13 رينييه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة:محي الدين صبحي، بيروت، 1998، ص 114 .

14 علي عوجة، العلاقات العامة والصورة الذهنية.عالم الكتب، القاهرة، 1983، ص 19.

15 ماجدة حمود. مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب.سوريا2000.ص3.

16 زبير دراقي، محاضرات في الأدب المقارن، ص 42.

17 كلود بيشوا وروسو، الأدب المقارن، ص 144

18 كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي 1987 ص 125

19 ذياب البداينة، الصورة النمطية للعرب والغرب واليهود لدى الطلاب الأردنيين، مجلة العلوم الإنسانية-جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، عدد 11(1999)، ص 39.

20 ناصر عبد الرزاق الموافي، الرحلة في الأدب العربي، دار النشر للجامعات المعربة ط1995/1، ص38.

21 عبد العزيز علي حزاعلة، صورة الشخصية اليهودية الاسرائيلية في الذهنية العربية، مجلة العلوم الانسانية.جامعة منتوري.قسنطينة.العدد: 09. 1998 .ص 46 .

22 عاطف عدلي العبد عبيد، صورة المعلم في وسائل الإعلام، دار الفكرالعربي، دار الكتاب الحديث. القاهرة.مصر.2001، ص 7.

23 الطاهر لبيب، صورة الآخر صورة الأخر (العربي ناظرا ومنظورا إليه)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999، ص 728 .

24 نفس المرجع، ص 729

25 عبده عبود، الأدب المقارن، منشورات إتحاد كتاب العرب 2000ص : 372.

26 ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000 ص.19.

27 عبد الحميد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية ص 72 وما بعدها.

1 - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث- الطبعة الخامسة – الأنجلو المصرية - القاهرة- (1971) ص: 411 وما بعدها.

2 - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب - ص: 17

3 - شوقي ضيف: في النقد الأدبي - دار المعارف بمصر - القاهرة - 1962 ص: 167.

4 - سوكولوف يوري: الفلكلور وقضاياه وتاريخه- ترجمة حلمي شعراوي- الهيئة المصرية للكتاب- القاهرة- 1981 ص: 13

5 - محمد حسن عبد المحسن: الأدب الشعبي في حلب. ص: 33

6 - التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي – مرجع سابق- ص: 80

7 - العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس - ص: 233

8 - نقلا عن: الأدب الشعبي من حلب لمحمد حسن عبد المحسن- مرجع سابق- ص: 33.

9 - المعرفة: مجلة ثقافية شعرية تصدرها وزارة الثقافة السورية- دمشق- العدد 490 جمادى الاحرة/ تموز 2003 ص: 129

10 - المعرفة: مجلة ثقافية شعرية تصدرها وزارة الثقافة السورية- دمشق- العدد 490 جمادى الاحرة/ تموز 2003 ص: 129

11 - المعرفة : العدد نفســه - ص: 129

12 - المرجع نفسه- ص: 129

13 - أحمد الأمين- صور مشرقة من الشعر الشعبي الجزائري، ص: 271

14 - المرجع نفسه- ص: 271

15 - الفيروز آبادي: القاموس المحيط (انظر ناب اللام، فصل الخاء ص: 897)

16 - المرجع نفسه- ص: 897

17 - ابن كريو (ديوانه) ص: 109

18 - ضيق عشية: قبيل المغرب

19 - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ص: 21

20 - منصور عبد الرحمن- اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري - ص: 412

21 - مصطفى بدوي- كولردج (سلسلة نوابغ الفكر الغربي) - دار المعارف بمصر- القاهرة 1958م ص: 87-90.

22 - بلقاسم حرز الله (حياته وأعماله)- ص: 147

23 - السمايم: وهي منقلبة عن كلمة السيمات، وتعني الصفات

24 - جالي: هائـــم

25 - جابر عصفور- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب- ص: 14

26 - عالم الفكر: مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الإعلام في الكويت. المجلد 12- جويلية – أوت- سبتمبر 1981 ص: 78

27 - مصطفى بدوي- كولردج (سلسلة نوابغ الفكر الغربي)- مرجع سابق- ص: 168

28 - جابر عصفور- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 113

29 - صاري : وأصلها (ساري) بالسين، والمقصود بها سارية السفينة

30 - عاصمها بالبوشطة داير شواش: والمقصود بالشطر أن مجموعة الأعلام المختلفة والتي تربط بالسارية تظهر من بعيد مرفرفة ورامزة إلى السفينة.

31 - ابن كريو - (ديوانه)، ص: 76

32 – البيت متداول بكثرة في الروايات الشفوية المختلفة ويرجح البعض أن قائله الشاعر البشير العياشي.

33 – الموقف الأدبي: مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق سوريا- العدد 394 شباط 2004م/ ذي الحجة 1424هـ ص: 11

34 – براقو رياش: أي برقُه في لوحانٍ ولمعانٍ

35 – سورة الحـــاقة، الآية 07

36 – القاموس المحيط للفيروز آبادي، باب (الميم) فصل (الحاء) ص: 987

37 – عقب الشتوة: في أعقاب الشتاء

38 – لخضر لوصيف- قصائد منسية من ملحون لمدية – ص: 32

39 – ما شفتش : بمعنى ألم تر !!

40 – سَبْعَ امْحَمَّدْ سَرَطْتُه بَقْرَة عُقِّية: استنادًا إلى رواية الشيخ فيلالي السعيد بن لخضر أحد أقرباء الشاعر القائل أن هذا الشطر يصور لنا اجتماعًا عقده بعض الأولياء والصالحين، ومن بين من حضره الشيخ "سي أمحمد بن عودة "ولي غليزان الصالح والذي جاء على ظهر سبع، وكذلك ولي القليعة الصالح الشيخ " سيدي امبارك" الذي حضر بدوره على ظهر بقرة نحيفة صحراوية – على حد وصف الراوي، وفي مكان مبيت هؤلاء الأولياء خصص مربض مشترك لكل الحيوانات التي حملت هؤلاء الأولياء الصالحين فاشتد خوف بعضهم على حيواناتهم المتواضعة من سبع سيدي امحمد بن عودة، ولما وصل الصبح وقرر الجميع الرحيل ودخلوا إلى هذا المربض المشترك لم يجدوا للسبع أثر فاحتاروا فخرج إليهم ولي القليعة سيدي مبارك وضرب على ظهر بقرته النحيفة فخرج منها السبع !!

41 – عيطات: وهي من التعيط وهو الصياح، وعيط (بالكسر) تعني صوت الفتيان الترقين إذا تصايحوا (انظر القاموس المحيط ص: 611)

42 – بن عليه: أحد أولياء الجلفة الصالحين وتسمى به فرقة أولاد سيدي بن عليه حاليًا

43 – قسوم: وهو تصغير لاسم (القاسمي) مؤسس زاوية الهامل (بوسعادة)

44 – المارة: وأصلها (الأمارة) أي : العلامـــة

45 – عواس: وهو تصغير لإسم (عيسى) وهو سيدي عيسى الولي الذي تسمى به المدينة – قرب ولاية المسيلة

46 – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. مرجع سابق، ص: 162

47 – ابن كريو (ديوانه) ص: 107

48 – نقسم : (قسم الدهر القوم: فرقهم، انظر القاموس المحيط، باب الميم، فصل القاف – ص: 1031) وتعني الكلمة في معناها الإجتماعي اليقظة.

49 – الحذار: وهو آخر نجم يغيب قبيل الصبح.

50 – طالع كتابه: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب – ص: 14

51 – هربرت ريد: تعريف الفن- ترجمة ابراهيم إمام، ومصطفى رفيق الأرناؤوطي- دار النهضة العربية – القاهرة . 1962 ص: 52

52 – مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت- لبنان- ط : 3- 1983- ص: 86

[1] – د / أسيمة درويش / مسا ر التحوّلات / قراءة في شعر آدونيس ط الأولى 1992 / دار الآداب ص 228 .

[2]- حسن العباس / الحرف العربي والشخصية العربية / دار أستانة / دمشق / ط1 1992 ص134 ،135 .

[3] – د/ عبد القادر الغزالي " الصورة الشعرية وأسئلة الذات " – قراءة في شعر حسن نجمي/ دار الثقافة / مؤسسة النشر والتوزيع / الدار البيضاء ط1 2004. ص 159.

[4]- مجموعة من المؤلفين / في أدب المرأة / الشركة المصرية العالمية للنشر / لوجمان / ط 1 ن 200 – دار نوبا / للطباعة القاهرة ص 37 .

[5]- نفس المرجع السابق ص 64 .

[6]- ينظر – أحلام مستغانمي " فوضى الحواس " دار الآداب بيروت ط05 1998.

[7]- منذر عياشي " الكتابة الثانية وفاتحة المتعة"/ المركز الثقافي العربي /بيروت ط1 1988 ص 151.

[8]- نفس المرجع السابق ص 151.

[9] - الآية رقم 04 من سورة النساء .

[10] - الآية 30 من سورة يوسف عليه السلام .

[11] - الآية 50 من سورة يوسف عليه السلام .

[12] - ينظر " سر الحروف لابن عربي تقديم وتحقيق د/ عبد الحميد صالح حمدان / المكتبة الأزهرية للتراث .

[13] - د / عبد القادر الغزالي / الصورة الشعرية وأسئلة الذات ص 25 .

[14] - نفس المرجع السابق ص 149.

[15] - ينظر / ابن عربي الفتوحات المكية " المجلّد الأوّل " ص 58،78.

[1]_

[2]- قصة الحضارة ــ ول ديورانت، نشأة حضارة الشرق الأدنى، ج 2، المجاد الأول، دار الجيا، بيروت، 1988، ص 152

[3]-العبقرية، تاريخ الفكرة، بنيولوبي مري، ترجمة محمد عبد الواحد محمد، سلسلة عالم المعرفة لأفريل 1996، العدد 208، ص 25

[4]- الإبداع العام والخاص سلسلة عالم المعرفة، الكسندر روشكا، ترجمة غسان عبد الحي أبو فجر، سلسلة عالم المعرفة ديسمبر 1989، العدد 144، ص 13

[5]- الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، أحمد حيدوش، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ص 14

لمزيد من الإطلاع ينظر :

- الأدب والتحليل النفسي، رت باركن –غونيلاس، ترجمة، حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2006
- فصل خاص بالعبقرية الشعرية وأصولها الكلاسيكية صمن، العبقرية، تاريخ الفكرة، سلسلة عالم المعرفة، بقلم بنيلوبي مري، معلومات سبق ذكرها
- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة

[6]- الشعرية والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم عز الدين حين البنا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المعرب، ط1السنة 2003، ص 31

[7]- المرجع نفسه، ص 31

[8]- الاتجاه النفسي في الأدب الغربي القديم، مرجع سبق ذكره، ص 14

[9]- الشعرية والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم ..مرجع سبق ذنره ص 9

[10]- لمزيد من التفصيل حول مسألة التوتر، أنظر، مصطفى سويف الأسس النفسية للإيداع في الشعر خاصة

[11]- الشعرية والثقافة، مرجع سبق ذكره، ص 156

[12]- الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة، مصطفى سويف

[13]- جان بول سارتر فيلسوف الحرية، كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 28